

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit: ...

Robert Dohme





KUNST UND KÜNSTLER
ITALIENS

BIS UM DIE

MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON

C. BRUN, O. EISENMANN, H. JANITSCHEK, M. JORDAN, H. LÜCKE,
C. A. REGNET, J. P. RICHTER, A. ROSENBERG, J. E. WESSELY

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME,
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

DRITTER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1879.

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM

ZWEITE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS BIS UM DIE MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

DRITTER BAND.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1879.



Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, find auf der erften Seite jedes Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

No. 62 u. 63, Raffael und Michelangelo von A. Springer, bilden den vierten Band des gefammten Werkes und kommen daher in der fyftematifchen Folge hier nicht vor.

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abfchnitte an.

BERICHTIGUNGEN.

1. No. 74. Correggio, S. 12, Z. 5—8 mufs es heifsen: »das früher in der Ambrofiana befindliche Gemälde ift identisch mit dem jetzt im Mufeo Municipale untergebrachten«.
2. Ebenda. S. 13 in der Unterfchrift ift zu berichtigen: in Parma (ftatt bei Parma).
3. Ebenda. S. 17 mufs die Unterfchrift lauten: Fresco der Verkündigung in Sta. Maria dell' Annunziata in Parma.

LIX.

FRA BARTOLOMMEO.

Von

Hermann Lücke.

LX.

ANDREA DEL SARTO.

Von

Hubert Janitfchek.



Fra Bartolommeo.

Geb. in Suffignano (?) 1475; gest. in Florenz den 3. Aug. 1517.

Als die Gegner Savonarola's im April des Jahres 1498 in Florenz das Kloster von San Marco stürmten, um sich des kühnen Reformators zu bemächtigen, befand sich nach Vasari's Bericht unter den Vertheidigern des Gebäudes ein junger Maler, Namens Bartolommeo Pagholo, der zu den treuesten und ehrlichsten Anhängern des gewaltigen Dominikaners gehörte. Während des Kampfes, der mit Savonarola's Gefangennahme endigte, soll er das Gelübde gethan haben, wenn er leben bliebe, Dominikaner zu werden.[1]) Thatsache ist, dass er bald nachher, am 26. Juli 1500 in San Domenico zu Prato das Novizenkleid anlegte und nach dem üblichen Probejahr in den Orden mit dem Namen Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.[2]) Die Kunstgeschichte hat diesen Namen adoptirt und sie bezeichnet mit ihm einen Künstler, der an die Höhe der grössten jener Zeit zwar nicht völlig hinanreicht, ihnen aber unter der Schaar bewunderungswürdiger Talente, die diese herrschenden Genien wie ein glänzender Hofstaat umgeben, mit wenigen andern am nächsten kommt und sich ihnen mit dem Character einer eigenthümlich und bestimmt ausgeprägten künstlerischen Persönlichkeit zur Seite stellt.

Bartolommeo war 1475, wahrscheinlich in Suffignano, einer kleinen Ortschaft in der Nähe von Florenz, geboren. Drei Jahre später liess sich der Vater in Florenz nieder, vertauschte das Geschäft eines Maulthiertreibers, dem er bisher obgelegen, mit dem einträglicheren eines Fuhrmanns und erwarb am Thor von S. Pietro Gattolino ein kleines Haus, welches Baccio, wie Bartolommeo familiär genannt wurde, nach dem frühzeitigen Tode der Eltern mit seinen Brüdern Piero

und Michele bis zum Eintritt ins Klofter bewohnte, und nach welchem er den Beinamen Della Porta erhielt. Schon im fiebenten Jahre war er zu dem Maler Cofimo Roffelli in die Lehre gekommen, einem nicht befonders hervorragenden, aber tüchtigen und vielbefchäftigten Meifter, bei dem er für den Anfang genügenden Unterricht, aber freilich keine dauernde Anregung fand. Wahrfcheinlich fehr bald nach Ablauf der gewöhnlichen Lehrzeit — vielleicht fchon um 1490 — verliefs Baccio die Werkftatt des alten Cofimo und begann in Gemeinfchaft mit feinem Altersgenoffen und Mitfchüler Mariotto Albertinelli felbftändig zu arbeiten. Die Freundfchaft, die ihn mit diefem verband, rühmt Vafari mit lebhaften Worten; an Naturell und Character fehr verfchieden, Bartolommeo ernft und gelaffen, Mariotto von unruhigem leichtblütigen Temperament, lebten fie doch wie Brüder zufammen; in künftlerifcher Hinficht empfing Mariotto vom Freunde fo entfcheidende Einflüffe und ward ihm fpäter in feinen beften Arbeiten fo ähnlich, dafs er, wie Vafari fagt, auch deshalb ein zweiter Bartolommeo genannt werden konnte.

Bei dem Auftreten Savonarola's, deffen gewaltige Bufs- und Reformpredigten in dem lebensheitern Florenz jener Tage eine fo beifpiellofe Erfchütterung hervorriefen, follte fich die Verfchiedenheit ihrer Naturen am fchärfften zeigen. Die wilden Entartungen des Zeitalters hatten die Seele Savonarola's mit Schrecken erfüllt, nur die unheimlich difteren Schattenfeiten der Renaiffance, deren glanzreichfte Epoche eben anhob, zeigten fich feinen Blicken. In fich felbft eine tragifch widerfpruchsvolle Erfcheinung, ein Fanatiker des Mittelalters und ein Prophet des kommenden Jahrhunderts, dem Geifte der Renaiffance feindfelig und doch in feinem Freiheitsenthufiasmus ihm verwandt, erhob er fich in Florenz als Reformator der Sitten und des Staates und erlangte feit den berühmten Faftenpredigten von 1495 jene ungeheure Macht über die Gemüther, durch welche die feft- und prachtliebende Mediceerftadt während der zwei folgenden Jahre völlig verwandelt erfchien. Der Gefang der luftigen Lieder, die Lorenzo Magnifico feinen Florentinern gedichtet, war verftummt, Bufspfalmen fingend durchzogen die Piagnonen, die Anhänger des Dominikaners, die Strafsen der Stadt; die Menge, geängftigt von der Erwartung der furchtbaren Strafgerichte, die Savonarola in flammender Rede verkündigte, drängte fich unabläfsig zu den Kirchen, und ergriffen von der ethifchen Gröfse des Mannes, die durch alle Verdunklungen eines mönchifchen und abergläubifchen Fanatismus fiegreich hindurchleuchtete, wurden viele der Edelften jener Zeit feine begeiftertften Verehrer. Der weltlich gefinnte Mariotto hielt fich ihm völlig fern. Während Bartolommeo fich ganz und mit der ernfteften Aufrichtigkeit dem Einfluffe Savonarola's hingab, fchlofs fich jener der Partei feiner Gegner um fo entfchiedener an, da er zu den Begünftigten der Medici gehörte, der erbittertften Feinde des Mönchs. Als Bartolommeo kurze Zeit nach dem tragifchen Ende Savonarola's ins Klofter ging und der Kunft für längere Zeit gänzlich entfagte, gerieth Mariotto darüber, wie Vafari erzählt, vor Unmuth faft aufser fich.

Mit Unrecht hat man Savonarola einer barbarifchen Verachtung der Kunft befchuldigt. Schon dafs viele der Künftler jener Zeit, aufser Bartolommeo Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli, mehrere der Robbia's, Cronaca und endlich auch Michelangelo zu den Anhängern des Dominikaners zählten, kann als ein



Skizze zum oberen Theile des Jüngſten Gerichtes. Nach einer Handzeichnung.

Zeugnifs dagegen gelten. Von Savonarola felbft ward die Pflege der Kunft den Mönchen als eine würdige Befchäftigung empfohlen, er fchätzte fie als ein ehrenhaftes Mittel, die Einkünfte der Orden zu fteigern. Wie fehr er jedoch der gefammten Kunftrichtung feiner Zeit, deren herrlichfte Blüthen nimmer in der Klofterluft von San Marco gedeihen konnten, innerlich fremd gegenüberftand, bezeugen zahlreiche Stellen feiner Predigten ausdrücklich. Die Darftellung der unverhüllten Schönheit des menfchlichen Körpers galt ihm für heidnifch und fündlich, und manches künftlerifche Opfer ward aus diefem Grunde, wenn wir den Nachrichten Vafari's glauben dürfen, auf den Scheiterhaufen jener berühmten Autodafé's niedergelegt, die Savonarola's Eifer in den Faftnachtstagen von 1497 und 98 auf dem Signorenplatz zu Florenz ins Werk fetzte. Ohne Zweifel ift der Verluft an Kunftfachen bei diefen »Bruciamenti delle vanità« früher mit tendenziöfer Abfichtlichkeit arg übertrieben worden. Aus den Notizen des Dichters Benivieni und des Hiftorikers Guicciardini ergibt fich, dafs bei den Verbrennungen, bei welchen fie beide zugegen waren, kein Kunftwerk von hervorragender Bedeutung zu Grunde ging. Die »Eitelkeiten«, die man vernichtete, beftanden zum gröfseren Theil aus Luxusgegenftänden, Garderobeftucken des Fafching, Larven, Maskenanzügen, Toilettengeräthen, Lauten, Spielkarten u. dergl.; was die Künftler, die zu Savonarola's nächften Anhängern gehörten, dem Feuer überlieferten, waren, wie es fcheint, nur Studienblätter, Zeichnungen nach dem Nackten. Bartolommeo foll feinen Genoffen das Beifpiel zu diefem Akte künftlerifcher Entfagung gegeben haben, bei dem vielleicht manches zerftört wurde, was uns in die Jugendentwicklung des Künftlers genaueren Einblick hätte gewähren können.

Das fruhfte der von ihm bekannten Gemälde ift ein Porträt Savonarola's, das lange Zeit im Nonnenklofter S. Vincenzo zu Prato aufbewahrt wurde und fich gegenwärtig im Befitz des Herrn Ermolao Rubieri zu Florenz befindet, eines jener Bildniffe, die durch fich felbft die vollkommene Treue der Auffaffung verbürgen und in feiner Vortrefflichkeit von um fo gröfserem Intereffe, da die Porträtmalerei der Kunftrichtung Bartolommeo's ziemlich fern lag. Ganz im Profil genommen, überaus beftimmt in den Umriffen und kraftvoll modellirt, zeigt das Bild in den feltfamen, hart und derb gefchnittnen Formen des Kopfes die ganze Entfchloffenheit des gewaltigen und doch fo befchränkten Reformators. Das cholerifch Leidenfchaftliche feiner Natur tritt in zwei anderen Bildniffen Savonarola's, einem vorzüglichen, vermuthlich von Ambrogio della Robbia herrührenden Terracotta-Relief und einer Gemme von Giovanni delle Corniole entfchiedener hervor; der im Ganzen ruhige Ausdruck im Bilde Bartolommeo's deutet die Möglichkeit der glühendften Erregung in dem eigenthümlich gefpannten und leuchtenden Blick gleichfam nur an; aber gerade bei diefer Auffaffung meinen wir jenes dämonifchen Geiftesdranges, der das Wefen Savonarola's unwiderftehlich beherrfchte, um fo lebendiger inne zu werden. In fpäteren Jahren hat ihn Bartolommeo noch einmal, in der verklärten Geftalt des Petrus Martyr, dargeftellt, mit höher entwickelter Kunft, aber ohne die unmittelbar überzeugende individuelle Wahrheit, die jenem Jugendwerk eigen ift.

Aufser dem letzteren ift bis zum Jahre 1498 kein andres Gemalde des Künftlers mit Sicherheit nachzuweifen. Zum Glück aber hat fich eine beträchtliche

Zahl von Handzeichnungen Bartolommeo's erhalten, von denen offenbar nicht wenige diefer Periode angehören; ein Theil derfelben befindet fich in den Uffizien zu Florenz, ein anderer im Befitz der Grofsherzogin von Weimar, noch andere werden in den Sammlungen von Wien, Paris und Venedig aufbewahrt. Manche diefer Blätter, fehr forgfältig ausgeführte Federzeichnungen, meift Compofitionsentwürfe in kleinen Figuren, laffen in der mageren Schlankheit der Geftalten, in der ovalen Form der Köpfe, in dem knittrigen Faltenwurf, den gebaufchten und feftonartig gerafften Gewändern noch Anklänge an Cofimo Roffelli erkennen; doch zeigen fich, was die Gewandung betrifft, die Vorzüge einer einfacheren und edleren Anordnung bereits überwiegend; in den Bewegungen der Figuren tritt, wie Crowe und Cavalcafelle[3]) befonders betonen, ein Streben nach Anmuth hervor, das an Filippino Lippi, einen der vorzüglichften Meifter des Quattrocento, erinnert, und in der Gruppirung der Geftalten macht fich ein Gefühl für Schönheit der Umrifslinien geltend, das für den Fortfchritt der künftlerifchen Entwicklung Baccio's vor allem bezeichnend ift. Zwei kleine, miniaturartig ausgeführte Bilder in den Uffizien, die Anbetung des Kindes und die Darftellung im Tempel, werden von Vafari ausdrücklich als Jugendarbeiten des Künftlers bezeichnet. Crowe und Cavalcafelle betrachten fie als die erften Erzeugniffe der Zeit, wo Bartolommeo nach feinem Eintritt ins Klofter die künftlerifche Thätigkeit wieder aufnahm, und die meifterliche Art der Durchführung, die aufserordentliche Nobleffe und Einfachheit in der Behandlung der Gewänder beweifen jedenfalls, dafs fie nicht zu den früheren Werken der Jugendperiode gehören. Gleichwohl haben fie im Typus der Geftalten noch eine gewiffe Verwandtfchaft mit den Arbeiten diefer Epoche, und man wird um fo eher geneigt fein, fie an das Ende derfelben zu fetzen, da die Studienblätter zu den Bildern in technifcher Hinficht mit den Zeichnungen für das grofse Frescogemälde übereinftimmen, welches Bartolommeo im Friedhof von Sta. Maria Nuova zu Florenz wenige Monate vor feinem Eintritt ins Klofter auszuführen begann.[4])

Diefes Frescowerk hat nicht blos in der Entwicklungsgefchichte des Künftlers, fondern in der kunstgefchichtlichen Entwicklung überhaupt epochemachende Bedeutung; es ift eine der Schöpfungen, welche die höchfte Blüthezeit der italienifchen Malerei, die Epoche der vollendeten Renaiffancekunft einleiten. Und eben dies Werk, das in feiner feierlichen Grofsartigkeit die erhabenfte Sammlung und Klarheit des Geiftes bekundet, ift kurze Zeit nach jenem furchtbaren Ereignifs entftanden, welches die Seele des Künftlers in ihrem Innerften erfchüttern mufste, bald nach dem Märtyrertode Savonarola's. Am 23. Mai 1498 war die Hinrichtung erfolgt, und noch während deffelben Jahres finden wir Bartolommeo an dem Werke befchäftigt. Der Sieg, den er mit der Energie künftlerifcher Begeifterung über fich felbft errungen hatte, gab ihm aber nicht Ruhe. Während der Arbeit gelangte der Entfchlufs, aus dem wild verworrenen Treiben der Welt ins Klofter zu flüchten, in Bartolommeo zur Reife, er brach die Arbeit ab und überliefs die Vollendung des Gemäldes Albertinelli.

Der Gegenftand deffelben ift das jüngfte Gericht. Oben thront Chriftus unter einem von Seraphimköpfen gebildeten Bogen, etwas tiefer in einem Halbkreis fitzen auf Wolken Maria und die 12 Apoftel, den mittleren Raum, umgeben

von zwei pofaunenblafenden Herolden des Gerichts, nimmt ein Engel mit Kreuz, Dornenkrone und Lanze ein, den unteren Theil die Schaar der Auferftandenen, in ihrer Mitte der Erzengel Michael, der mit erhobenem Schwert die Seligen von den Verdammten fcheidet.*)

Leider hat das Gemälde, das gegenwärtig in einem Seitenhof des Klofters Sta. Maria Nuova aufgeftellt ift, ftark gelitten, namentlich in den unteren, zum Theil von Albertinelli nach Baccio's Entwurf ausgeführten Partien, die ftellenweife gänzlich zerftört find. Nach dem was noch vorhanden ift und nach Bartolommeo's ganzem Kunftcharakter darf man annehmen, dafs diefe Partien die minder bedeutenden des Gemäldes waren. Des dramatifchen Ausdrucks, den der Gegenftand hier verlangte, war Bartolommeo nur wenig mächtig, eine leidenfchaftliche Bewegtheit, wie fie Signorelli in den Geftalten feines jüngften Gerichts gezeigt hatte, blieb von der Darftellungsweife des Frate jederzeit ausgefchloffen. Am entfchiedenften offenbarte fich das Bedeutende feines Stils ohne Zweifel in der oberen Hälfte des Bildes, in den ruhig auf Wolken thronenden Heiligen der Glorie. Eine ganz neue Gattung von Geftalten tritt uns hier entgegen, eine Reihe grofs gebildeter Charactere, denen gegenüber alle früheren Geftalten des Künftlers klein und befangen erfcheinen. Was fich in jenen Handzeichnungen nur erft in unvollkommenen Verfuchen ankündigte, zeigt fich hier zu einer Gröfse entwickelt, die nun mit aller Entfchiedenheit die Einflüffe desjenigen Meifters erkennen läfst, der die florentinifche Kunft zuerft aus den Schranken des 15. Jahrhunderts befreite, die Einwirkungen Lionardo's da Vinci.

Der grofse und freie Zug, der in der Entwicklung der einzelnen Geftalten, in der Bildung der Körperformen und der Behandlung der Gewänder fo impofant hervortritt, ift es aber nicht allein, worin die hohe Bedeutung des Gemäldes beruht; hinzu kommt der Charakter der Compofition, der grofse Stil in der räumlichen Anordnung des Ganzen. Die florentinifche Kunft am Ausgang des Quattrocento hatte fich in ihrem realiftifchen Eifer, in den Tafelbildern, wie in den Frescomalereien, gewiffermafsen ins Enge gezogen, das feierliche Gewand früherer Tage hatte fie abgelegt und im vertraulich intimen Verkehr mit den Erfcheinungen des Lebens einen Charakter angenommen, der fich dem Genrehaften näherte; nur Ghirlandajo hatte in einigen feiner Fresken eine monumentale Wirkung erftrebt. Bartolommeo in feinem jüngften Gericht griff zuerft mit der Sicherheit des Genies auf die Compofitionsgefetze der Altflorentiner zurück und brachte fie zugleich in jenem neuen, freien und grofsen Sinne zur Anwendung, der mit Lionardo's Auftreten in der florentinifchen Kunft erwachte. Die feierliche Strenge der Giotto und Mafaccio vermählt fich in der Compofition diefes Werkes, vor allem in der Glorie, mit dem Kunftgeift der völlig aufblühenden Renaiffance und erzeugt nun erft jene Schönheit des malerifchen Gruppenbaues, die in dem Zufammenklang architektonifcher Gemeffenheit mit dem freien Linienzug

*) Der beigefügte Holzfchnitt, der die obere Hälfte des Gemäldes wiedergibt, ift nach der Photographie einer in der Akademie zu Venedig befindlichen Federzeichnung gemacht, die irrthümlich unter den Originalhandzeichnungen Bartolommeo's aufgeführt wird. Sie ift eine ziemlich befangene Copie von anderer Hand, gibt aber doch von dem allgemeinen Charakter diefer Partie des Gemäldes eine ungefähre Vorftellung.

lebendig bewegter Geſtalten beruht. Tritt den letzten Florentinern des Quattrocento gegenüber vor allem das Strenge in der Compoſitionsweiſe Bartolommeo's, ſeine Verwandtſchaft mit jenen früheren Meiſtern hervor, ſo erſcheint der Stil deſſelben in ſeiner ganzen freien Groſsartigkeit, wenn man ein gleichzeitiges Werk der umbriſchen Schule, die mit dem alten Stil noch in Zuſammenhang ſtand, eine der beſten Arbeiten Perugino's mit dem Fresco von Sta. Maria Nuova ver-



Heilige Familie. Sammlung des Earl Cowper in Panshanger.

gleicht. Nach dieſer Seite erhielt Bartolommeo's Einfluſs auf die kunſtgeſchichtliche Entwicklung eine groſse, höchſt denkwürdige Bedeutung in ſeinem Verhältniſs zu Rafael.

Bald nachdem ſich Bartolommeo in Prato in den Dominikanerorden hatte aufnehmen laſſen, war er nach Florenz in das Markuskloſter verſetzt worden; hier lebte er in den ſtillen, vom Geiſte Savonarola's geweihten Räumen in ſtrenger Zurückgezogenheit, als der jugendliche Urbinate in die toskaniſche Hauptſtadt kam. Der Strom der künſtleriſchen Bewegung ging zu jener Zeit in Florenz

wieder in mächtigen Wogen; Lionardo und Michelangelo waren nach längerer Abwefenheit hierher zurückgekehrt, bei den Arbeiten für den Rathsfaal des Signorenpalaftes ftanden fie einander als Rivalen gegenüber, und die öffentliche Ausftellung ihrer berühmten Kartons im Jahre 1505 verfetzte die ganze Künftlerfchaft von Florenz in leidenfchaftliche Erregung. Rafael ift ihnen, wie es fcheint, damals perfönlich nicht nahe getreten. Der Moment, wo Michelangelo in feine Entwicklung eingreifen follte, war noch nicht gekommen, der Stil Lionardo's aber wirkte auf ihn zumeift durch die Kunftweife des Frate, von dem er zu jener Zeit die unmittelbarften Einflüffe empfing. Für Bartolommeo blieb die Berührung mit dem jungendlichen Genius Rafaels nicht ohne lebendige Rückwirkung, und der freundfchaftliche Verkehr mit demfelben mag nicht am wenigften dazu beigetragen haben, ihn der Kunft wieder zuzuführen.

Befreiend wie Lionardo auf die ganze Epoche, fo wirkte Bartolommeo auf die Jugendentwicklung feines Freundes. Während die realiftifche Richtung der florentinifchen Malerei Rafaels Blick aus dem befchränkten Ideenkreis der Schule Perugino's zuerft auf die breite Mannigfaltigkeit des Lebens hinlenkte, war es Bartolommeo's Einflufs vor allem, durch den er in der künftlerifchen Auffaffung und Geftaltung zugleich an Gröfse und Freiheit gewann. Die Typen feines Peruginesken Stils, ihre kleinen und zarten, fchwach profilirten Formen wachfen unter diefem Einflufs gleichfam aus fich heraus, wie die Knospe zur Blüthe; die befangene fchüchterne Grazie in der Bewegung der Geftalten wird zur freien Anmuth, die fymmetrifche, ceremonielle Aufftellung der Figuren zur lebendigen und doch vom Gefetz ftrenger Linienfchönheit beherrfchten Gruppirung. Das Frescogemälde, welches Rafael im Jahre 1505 während eines kurzen Aufenthalts in Perugia im dortigen Klofter von S. Severo ausführte, bezeugt die Einwirkung des Frate zuerft mit voller Entfchiedenheit. Die Glorie des Gemäldes, ein Halbkreis von Heiligen, deffen Syftem fich fpäter in der Disputa in reicherer Schönheit wiederholt, hat in der Compofition, in der breiten Behandlung der Gewänder, in der freieren Ausgeftaltung der männlichen Charactere ihr unverkennbares Vorbild in dem Fresco von Sta. Maria Nuova. Der Umfchwung in Rafaels künftlerifcher Anfchauung, der fich in diefem Werke bekundet, erfcheint kaum minder bedeutend als jener fpätere unter der Einwirkung Michelangelo's. Dass er fich fo plötzlich vollzog, wie der Fall gewefen fein müfste, wenn Rafael, was die gewöhnliche Annahme ift, in jenem Jahre 1505 zum erften Male nach Florenz kam, darf man um fo eher bezweifeln, als es nicht an pofitiven Gründen fehlt, die eine frühere Anwefenheit Rafaels in Florenz wahrfcheinlich machen. [5])

Ueber den Zeitpunkt, in welchem Bartolommeo zur Kunft zurückkehrte, find wir nicht genau unterrichtet; um 1505 ward er zum Vorfteher der mit dem Marcusklofter verbundenen Malerwerkftatt ernannt und feitdem blieb er unausgefetzt künftlerifch thatig. Alles Gefchäftliche war Sache des Ordens, bei diefem wurden die Gemälde beftellt, die er ausführte, der Ertrag feiner Arbeit fiel ganz dem Klofter zu, und er felbft hatte keine andere Vergünftigung als die der Enthebung vom Dienfte im Chor.

Die grofsartige Richtung, die er im Fresco von Sta. Maria Nuova genommen, tritt in den Werken diefer neuen Epoche nicht fogleich wieder hervor. In dem

Gemälde, das von den uns bekannten Arbeiten des Meifters vermuthlich die frühefte diefer Periode war, in der Vifion des h. Bernhard in der Akademie zu Florenz, klingt die träumerifche Stimmung eines contemplativen, in fich gekehrten Lebens, wie es der Frate in den vorangehenden Jahren geführt, vernehmlich nach; in der zarteren Bildung der Geftalten, in dem weichen fchwärmerifchen Ausdruck des Heiligen, der vor der himmlifchen Erfcheinung in die Knie gefunken ift, zeigt fich eine Annäherung an die umbrifche Gefühlsweife, die damals bei der erften Begegnung mit Rafael einen geheimen Reiz auf ihn ausüben mochte. Bald aber begann die höhere Schönheit, die fich unter dem Einflufs feiner eigenen Werke in Rafaels Schöpfungen entfaltete, erhebend auf ihn zurück zu wirken. Zwei Bilder befonders, die während der nächft folgenden Zeit (1508 oder 9) entftanden, geben dies zu erkennen: ein Gemälde in S. Marco zu Florenz, die Madonna mit dem Kinde zwifchen vier Heiligen, welches fo viel von Rafael hat, dafs es von Pietro da Cortona für ein Werk deffelben gehalten wurde, und eine heilige Familie im Befitz des Lord Cowper in Panfhanger. Das letztere Bild, das man zu den Kleinoden der Kunft Bartolommeo's rechnet, zeigt im Typus und im Gefühlsausdruck der Geftalten die Lionardeske und Rafaelifche Weife in der reizvollften Verfchmelzung; eine anmuthige Landfchaft, wie fie Rafael in der florentinifchen Zeit für feine Madonnenbilder befonders liebte, umgibt die Gruppe und unterfcheidet das Bild im ganzen Stimmungscharacter von ähnlichen fpätern Darftellungen des Künftlers, in denen zumeift — für feinen Stil fehr bezeichnend — eine feierliche Architektur den Hintergrund bildet.

Was die Malweife des Frate betrifft, fo entwickelte fie fich direkt aus den technifchen Prinzipien Lionardo's. In der Untermalung, für welche diefe Methode die äufserfte Sorgfalt erforderte, wurden die Formen, in der Regel braun in braun, fogleich mit völliger Beftimmtheit modellirt, dann erft wurde der allgemeine Localton halb durchfichtig darüber gelegt und durch letzte zarte Lafuren die Abftufung der Halbtöne verfeinert und das Ganze in Harmonie gebracht. Das erwähnte Bild der Florentiner Akademie, die Vifion des h. Bernhard, läfst in feinem gegenwärtigen Zuftande, der infolge wiederholten Reinigens ftellenweise ftarke Verletzungen der Oberfläche zeigt, diefes Verfahren fehr deutlich erkennen. Die Kunft der malerifchen Modellirung, die Vollkommenheit des Sfumato, der feinen Ueberleitung der Schatten ins Licht, die das Relief und die einheitliche Rundung der Geftalten bewirkt, rühmt Vafari an den Gemälden Bartolommeo's mit befonderem Nachdruck; zugleich aber hebt er mit lebhafter Bewunderung den fpezififch coloriftifchen Reiz feiner Werke, die »grazia nei colori« hervor. Lionardo hatte die Ausbildung des Farbenelements als folchen zu eigenartiger künftlerifcher Wirkung noch nicht mit Entfchiedenheit angebahnt, der Formenausdruck blieb ihm die Hauptfache. Bei Bartolommeo dagegen machte fich im Zufammenhang mit der völligen Entwicklung feines Compofitions- und Formenftils das Prinzip der Farbe in folcher Beftimmtheit geltend, dafs er Colorift im prägnanten Sinne genannt werden kann und als folcher in der Gefchichte der florentinifchen Malerei ein ähnliche Stellung einnimmt wie Andrea del Sarto.

Die unmittelbare Berührung mit derjenigen Malerfchule, in welcher die Farbe zuerft zu wirklicher Herrfchaft gelangte, blieb auf den künftlerifchen Charakter

Bartolommeo's nicht ohne beftimmenden Einflufs. Im Frühling des Jahres 1508 unternahm er mit dem Syndicus feines Klofters eine Reife nach Venedig, wo eben damals mit dem Auftreten Giorgione's und Tizian's eine neue Epoche der Malerei begann. Die bedeutenden Einwirkungen, die er hier empfing, bekunden fich fogleich in dem glänzenden, tiefen und reichen Colorit eines Gemäldes, das er unmittelbar nach feiner Rückkehr nach Florenz ausführte; es ftellt in der oberen Hälfte Gottvater in einer Glorie dar, in der unteren Maria Magdalena und Katharina von Siena in anbetender, höchft edel empfundenen Haltung. Den Auftrag zu dem Bilde hatte Bartolommeo während feines Aufenthalts in Venedig vom Kloftervicar von Murano erhalten, der jedoch das Werk infolge gefchäftlicher Differenzen fpäter nicht erwarb. Gegenwärtig befindet es fich in der Kirche S. Romano zu Lucca.

Nach der Rückkehr von Venedig nahm die Thätigkeit Bartolommeo's erweiterte Dimenfionen an. Der feiner Leitung anvertrauten Kunftwerkftatt des Marcusklofters wendete er eine gefteigerte Fürforge zu, erhöhte ihre Leiftungsfähigkeit durch die Heranziehung neuer tüchtiger Kräfte und erlangte vom Klofter, das in der Regel nur Mitglieder des Ordens zur Theilnahme an den Arbeiten der Werkftatt zuliefs, die Erlaubnifs, auch Albertinelli als Gehilfen zu berufen. Das Klofter fchlofs mit letzterem 1509 einen förmlichen Contrakt, und Bartolommeo war mit dem Freunde während mehrerer Jahre wieder, wie früher, gemeinfchaftlich thätig. Bei manchen ihrer Arbeiten war Mariotto's Antheil offenbar nur untergeordneter Art, bei anderen dagegen, die durch das Monogramm der Marcuswerkftatt, zwei incinander verfchränkte Ringe mit durchgeftecktem Kreuz, von jenen unterfchieden find, überliefs ihm Bartolommeo wefentliche Theile der Ausführung. Ein vortreffliches Madonnenbild mit Petrus und Paulus in Sta. Caterina zu Pifa und die Verkündigung in Ste. Madeleine zu Genf find durch das erwähnte Monogramm als Werke diefer letzteren Claffe bezeichnet. Als die Gefchäftsverbindung im Jahre 1512 aufgelöft wurde, vermuthlich weil der damals neu ernannte Prior des Klofters ihr nicht günftig gefinnt war, kam zwifchen beiden Künftlern ein Theilungsvertrag zu Stande, in welchem unter anderen in ihrem Befitz befindlichen Gegenftänden ein Gliedermann erwähnt wird, der nach Vafari der erfte feiner Gattung war. Bartolommeo foll diefes fpäterhin zu fo bedenklichen Ehren gelangte Inftrument zum Zweck von Gewandftudien erfunden haben und jenes frühefte Exemplar gegenwärtig noch in der Florentiner Akademie aufbewahrt werden.

Während der Zeit feiner gemeinfchaftlichen Thätigkeit mit Albertinelli macht fich eine bedeutfame Wendung in der Stilrichtung Bartolommeo's bemerklich. Er lenkt in die Bahn feiner früheren Entwicklung ein und ftrebt aufs neue, mit erweitertem Gefühl und erhöhtem künftlerifchen Vermögen, nach jener Gröfse in der Formenbehandlung und Compofiton, die das urfprüngliche Ziel feines Schaffens war. Die weitere Entwicklung ift in diefer Richtung ein ftetig auffteigender Fortfchritt. Die Structur der Gemälde, der architektonifche Aufbau der Gruppen weitet fich aus in grofsräumigen, immer reicher gegliederten Verhältniffen; alle Formen wachfen an Breite und Fülle, an Grofsartigkeit der Profilirung, während fich die Eintheilung der inneren Flächen durch die Hervorhebung brei-

ter Licht- und Schattenmaffen zugleich vereinfacht. Vafari, dem diefe Richtung, nach Rumohr's Bemerkung, zuerft als ein kunftgefchichtliches Moment aufgefallen ift, bezeichnet fie, dem Stil des Quattrocento gegenüber, fchlechthin als die moderne Manier. Man darf fie zugleich als die Entwicklung des malerifchen



Madonna della Mifericordia, S. Romano zu Lucca. Nach dem Stich bei Rofini.

Gefchmacks im engeren Sinne betrachten, bei Bartolommeo um fo mehr, als in feinen fpäteren Werken das eigentlich coloriftifche Prinzip fich immer entfchiedener geltend macht in jener eigenthümlichen Erweichung der Umrifslinien, jener Lockerung der Formengränzen, wie fie durch das Lichtelement der Farbe und die Einwirkungen des Lufttons bedingt wird. Das Feingefuhl, womit er den Ge-

heimniffen der Luftperfpective nachging, charakterifirt ihn allein fchon als eminenten Coloriften.

Jener Wendepunkt in der Stilentwicklung des Frate wird am beftimmteften durch ein im Jahre 1511 entftandenes Bild in der Galerie des Louvre bezeichnet, die Vermählung der h. Katharina. Die feierliche Schönheit, die in der Compofition diefes Gemäldes waltet und fortan der vorherrfchende Charakter feiner Werke bleibt, beruht vor Allem in der bedeutfamen Hervorhebung der Mittelgruppe, in dem Syftem der pyramidalen Anordnung, das durch Bartolommeo zuerft zu feiner vollen künftlerifchen Bedeutung gelangte: vor einer breit gewölbten Nifche, unter hohem, von Engeln getragenen Baldachin thront Maria mit dem Kinde, das fich zu der unten knieenden Katharina herabneigt, um ihr den Vermählungsring an den Finger zu ftecken. Umgeben ift diefe Gruppe, in welcher die myftifche Ceremonie den Charakter der natürlichften Anmuth hat, von einem Halbkreis heiliger Männergeftalten, wie fie kein anderer Künftler in Gewandung, Haltung und Ausdruck würdevoller und grofsartiger gebildet hat. Das Gemälde, das fogleich allgemeine Bewunderung fand, ward in der Werkftatt des Marcusklofters mehrmals auf Beftellung copirt und Bartolommeo felbft fchuf eine bereicherte und in Einzelheiten variirte Wiederholung deffelben, die gegenwärtig zu den Zierden der Galerie Pitti in Florenz gehört; namentlich hat in diefer Replik die Gruppe der Jungfrau und des Kindes durch die Contraftirung ihrer Bewegungen an lebendiger Anmuth gewonnen, von den beiden Figuren des h. Bartholomäus und Michael, die hier zu der feierlichen Umgebung der Gruppe hinzugetreten find, wird die letztere fchon von Vafari als eine der edelften und ftolzeften Geftalten des Künftlers gerühmt.

Ein Beweis des hohen Anfehens, das Bartolommeo damals genofs, ift der Auftrag, den er vom Gonfaloniere Soderini zur Ausfchmückung des Rathsfaales im Signorenpalaft empfing, deffelben Raumes, für den Michelangelo und Lionardo wenige Jahre vorher ähnliche Aufträge erhalten hatten. Die Entwürfe der beiden grofsen Rivalen blieben unausgeführt, und ein feltfames Schickfal wollte, dafs auch Bartolommeo fein Werk nicht vollendete. Im Jahre 1513 ward dem Marcusklofter vom Magiftrat von Florenz eine Anzahlung auf die Arbeit des Frate geleiftet; welche Urfachen dann die Beendigung derfelben verhinderten, ift unbekannt. Das Gemälde gedieh nicht weiter als bis zur braunen Untermalung; diefe Skizze aber, die fich jetzt in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet, ift ein Meifterwerk an grandiofer Schönheit der Zeichnung und Compofition und gehört zu den edelften und hervorragendften Leiftungen des Künftlers. Richardfon meinte fogar im Hinblick auf diefes Werk behaupten zu können, dafs Bartolommeo, wenn er unter ähnlichen Verhältniffen wie Rafael gelebt hätte, neben diefem nicht in zweiter Linie geblieben wäre.[6]) Der Gegenftand, an welchem fich hier die Geftaltungskraft des Künftlers offenbarte, ift dem der zwei letztgenannten Bilder nahe verwandt: Maria mit dem Kinde und der h. Anna, umgeben von den 10 Schutzheiligen von Florenz. Die pyramidale Form, die auch hier für die Anordnung der Mittelgruppe angewandt ift, zeigt fich noch bedeutender und wirkungsvoller entwickelt. Auf dem mehrfach abgeftuften Throngeftelle in der Mitte des Bildes erhebt fich zuoberft die Geftalt der h. Anna, mit betend ausge-

breiteten Armen, vor ihr etwas tiefer ſitzt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoſse, zu beiden Seiten an den Stufen des Throns ſind knieende und ſtehende Nebenfiguren von edelſter Schönheit angeordnet, ſo daſs die groſsen Linien der Pyramide bis in den äuſserſten Vordergrund herabreichen, und die thronende Gruppe über dieſer prachtvoll erweiterten Baſis eine doppelt erhabene und groſsartige Wirkung erhält. Den übrigen Raum zu den Seiten des Throns füllt der feierliche Chor impoſanter Heiligengeſtalten. So kunſtvoll iſt die Anordnung, daſs die architektoniſche Regel im freien Linienrhythmus völlig aufgehoben und die Geſetzmäſsigkeit wie ein Produkt der Freiheit erſcheint, daſs man das Geſetz, ſozuſagen, empfindet, ohne es gewahr zu werden und das Ganze der Compoſition den ungetrübten und vollen Eindruck reiner Schönheit hervorbringt. In dem begeiſterten Aufblick der h. Anna, in der erhabenen Würde der Männergeſtalten iſt eine Kraft und innere Wahrheit des Ausdrucks, die an Rafael's Kunſt der Charakteriſtik erinnert.

Im Sommer 1514 brachte Bartolommeo einige Zeit im Landhospital der Dominikaner in Pian' di Mugnone zu; ein körperliches Leiden, von dem er ſich nicht mehr völlig erholen ſollte, hatte ihn befallen; doch blieb ſeine ſchöpferiſche Kraft ungeſchwächt, vielmehr, ſie zeigte ſich noch der höchſten Leiſtungen fähig. Von den drei Fresken, die er in verſchiedenen Räumen jenes Hospitales ausführte, hat ſich, wie es ſcheint, nur eines erhalten, das gegenwärtig in S. Marco zu Florenz aufgeſtellt iſt, eine Madonna in halber Figur, mit dem Knaben im Arm. Meiſterhaft in der techniſchen Behandlung, groſs und edel in den Formen, hat dieſes Bild in der Innigkeit der Gruppirung nahe Verwandtſchaft mit Rafael's Madonna della Sedia. Die Wiederholung deſſelben, die Bartolommeo bald nachher für die Capella del Giovanato von S. Marco malte, iſt im Zuſammenſchluſs der Linien noch vollendeter und im Ausdruck noch tiefer empfunden. Bewunderungswürdig geſteigert und völlig in ſich geſammelt erſcheint die Kraft des Meiſters in den Schöpfungen des folgenden Jahres, die den reichſten und geklärteſten Ausdruck ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit enthalten, in denen er alles Höchſte umfaſste, was ſeiner Kunſt erreichbar war.

Den Impuls zu dieſem letzten groſsartigen Aufſchwunge ſeines Schaffens empfing er vielleicht während eines Aufenthaltes in Rom. Vaſari erzählt, bevor er von der Reiſe nach Pian' di Mugnone berichtet, daſs Bartolommeo, durch den Ruf der Wunderwerke Michelangelo's und Rafael's bewogen, mit einem Kloſtergenoſſen nach Rom gegangen ſei und dort in S. Silvestro auf Montecavallo für den Frate Mariano del Piombo, bei dem er gaſtliche Aufnahme gefunden, die Apoſtel Paulus und Petrus, jeden auf einer beſondern Tafel gemalt, weil ihm aber die römiſche Luft nicht zuträglich geweſen, das Bild des Petrus unfertig zurückgelaſſen habe; ſpäter ſei daſſelbe von Rafael beendigt worden. Eine Notiz in den Rechnungsbüchern des Marcuskloſters ſteht mit dieſem Berichte in Widerſpruch; ihr zufolge ſind zwei von Bartolommeo gemalte Bilder jener beiden Apoſtel von Florenz aus — die Petrusfigur unvollendet — nach S. Silveſtro geſchickt worden; ſich ſelbſt widerſpricht Vaſari, indem er an einer andern Stelle, in der Lebensbeſchreibung des Roſſo, ſagt, daſs Bartolommeo von Rom weggegangen ſei, ohne etwas gemalt zu haben. Von den beiden Apoſtelbildern, die

fich zu Vafari's Zeit noch in S. Silveftro befanden und gegenwärtig im Quirinal aufbewahrt werden, ift die Figur des Petrus in einigen Theilen offenbar nicht von der Hand Bartolommeo's. Die Angabe, dafs Rafael an der Ausführung derfelben Antheil gehabt, glaubte man in einer Anekdote des Cortigiano von Caftiglione beftätigt zu finden; doch macht die Art der Malerei in den fraglichen Partien jener Figur diefe Annahme fehr unwahrfcheinlich.[7] Beide Geftalten find von kühner und mächtiger Bildung und laffen vorausfetzen, dafs Bartolommeo zu jener Zeit Werke Michelangelo's und Rafael's ftudirte. Gefchah dies bei einem Aufenthalte in Rom oder fand er dazu Gelegenheit in Florenz, jedenfalls hat der Einflufs diefes Studiums bei dem herrlichen Auffchwung feiner Kunft in diefer Epoche entfcheidend mitgewirkt.

Das Hauptwerk des Jahres 1515, derjenigen Zeit, die man als die glänzendfte in der gefammten künftlerifchen Thätigkeit Bartolommeo's bezeichnen darf, ift die Madonna della Mifericordia in der Kirche S. Romano zu Lucca. Alles, was ihm an Wirkungsmitteln der Kunft zu Gebote ftand, ift in diefem wundervollen Werke, in der feierlichen Pracht der Compofition, in der Schönheit und Tiefe des feelifchen Ausdrucks, in dem Reichthum und der Feinheit der Farbe, harmonifch vereinigt. In der Höhe des Bildes, von einem breit und prachtvoll wallenden Gewande umfloffen, fchwebt die majeftätifche Geftalt Chrifti mit ausgebreiteten Armen, auf die Schaar der Anbetenden, die in reichbewegten Gruppen unten verfammelt find, fegnend herabfchauend. Aus ihrer Mitte, auf hohem Piedeftal, erhebt fich als Fürbitterin der Welt die gnadenreiche Jungfrau, eine der herrlichften Geftalten, die der Künftler gefchaffen. In der claffifchen Schönheit ihrer Bewegung, in der Grofsartigkeit ihrer Geberde und dem aufwärts gerichteten Blick ift eine Begeifterung der Liebe und des Erbarmens, eine Gröfse und Innigkeit der Empfindung ausgefprochen, deren rührende und zugleich erhebende und hinreifsende Wirkung nur mit wenigen anderen Eindrücken der Kunft verglichen werden kann. Die um fie Verfammelten, ernfte Männergeftalten, anmuthige Kinder- und Frauengruppen, zeigen in Bewegung und Ausdruck eine Fülle der anziehendften Motive, und ein vollendeter Wohlklang der Linien herrfcht im Einzelnen, wie im Ganzen. Auch in coloriftifcher Hinficht gehört das Werk zu den bedeutendften des Meifters; vor Allem ift es durch die kunftvolle Behandlung des Lufttons ausgezeichnet, der die Farben verfchmilzt und harmonifirt und zugleich, in der Abftufung derfelben nach der Tiefe, die Maffen von einander löft und den Eindruck des Weiten und Grofsräumigen in der Compofition hervorbringt; namentlich rühmen Crowe und Cavalcafelle die Feinheit, mit der die Geftalt Chrifti in den Ton des Aethers hineingeftimmt ift. Mit dem idealen Stile der Compofition fteht der Charakter der Färbung in vollkommenem Einklang, und in der That kann man fagen, dafs in diefem Werke alle Vorzüge der Kunft Bartolommeo's im reinften Gleichgewicht mit einander verbunden find.

Noch zwei andere Gemälde gehören dem Jahre 1515 an, ein grofsartiges Madonnenbild in der Eremitage zu Petersburg und die Verkündigung Mariä im Louvre zu Paris; das letztere Bild zeigt den altherkömmlichen Gegenftand in einer ganz neuen, für die Auffaffungsweife des Frate charakteriftifchen Behandlung: den Hintergrund bildet eine nifchenartige Architektur, vor derfelben, von

Heiligengeſtalten umgeben, ſitzt Maria und blickt, ſich zurückneigend, nach dem von oben herabſchwebenden Engel empor. Das Feierliche der Darſtellung hat einen gewiſſen ceremoniellen Charakter, der vielleicht etwas ſtörend empfunden wird; in



Pietà. Galerie Pitti zu Florenz.

der Durchführung aber, beſonders in der Schönheit der im Vordergrund knieenden Frauengeſtalten, trägt das Werk alle Merkmale der vollendeten Kunſt des Meiſters. Um dieſelbe Zeit entſtand vermuthlich auch das verſchollene Bild

eines h. Sebaftian, das einzige, in welchem fich Bartolommeo die Darftellung der unverhüllten Schönheit des menfchlichen Körpers zur Aufgabe machte. Nach Vafari war die nackte Geftalt des Heiligen von fo aufserordentlichem Reiz, fo lebensvoll in Form und Farbe, dafs die Mönche das Bild für heidnifch erachteten und es fpäter aus der Kirche S. Marco, wo es aufgeftellt war, entfernen liefsen.

Ein Gemälde des folgenden Jahres (1516), die Auferftehung Chrifti im Palaft Pitti zu Florenz, gemahnt in feiner hoheitsvollen Erfcheinung, vor allem in dem grandiofen Charakter der Hauptfigur, an den Stil Michelangelo's. Auch hier zeigt die Compofition den idealen Raum einer claffifchen Architektur. Der Auferftandene, der mit dem Ausdruck erhabener Milde die Rechte fegnend erhebt, in herrlich angeordnetem Gewande und grofsartiger Haltung, ift ohne beftimmte Beziehung auf die neuteftamentliche Erzählung, fchlechthin als der Genius des Heils, der Gemeinde, der Welt gegenüber gedacht, deren fymbolifches Abbild fich in dem Spiegel zeigt, den zwei anmuthige, auf den Stufen des Vordergrunds fitzende Engelknaben halten. Diefer Chriftus und die vier mächtigen Apoftel, die in feft in fich ruhender Haltung ihn umgeben, find die letzten Geftalten des Meifters, in denen er fein fittliches Ideal zu künftlerifch vollendetem Ausdruck brachte. Die beiden Propheten, Hiob und Jefaias, die urfprünglich an den Seiten diefes Gemäldes aufgeftellt waren und fich jetzt in den Uffizien befinden, und die Coloffalgeftalt des Marcus in der Galerie Pitti, fo impofant fie auf den erften Blick erfcheinen, laffen doch die volle innere Belebung und Befeelung ihrer gewaltigen Formen vermiffen; namentlich bei der Marcusfigur, die fpäter als eines der Hauptwerke des Meifters, als ein Wunder der Kunft gepriefen wurde, ift der Eindruck diefer Leere fehr auffällig. Bemerkenswerth erfcheint, dafs Vafari das Bild nur beiläufig, als das Produkt eines künftlerifchen Eigenfinnes, und mit nicht aufsergewöhnlichem Lobe erwähnt. In rafcher Folge entftanden dann noch eine Anzahl kleiner Fresken in S. Marco, Bruftbilder von Heiligen des Dominikanerordens, zwei h. Familien (in der Galerie Corfini zu Rom und in Pitti zu Florenz) eine Himmelfahrt der Maria (nach Crowe und Calvalcafelle gegenwärtig im Mufeum zu Neapel) und eine Darftellung im Tempel (in der Belvedere-Galerie zu Wien), eine Reihe von Werken, welche die Fruchtbarkeit des Meifters und den andauernden Ernft feiner Arbeit bewundern laffen, die aber in der Auffaffung nicht mehr die geiftige Frifche, in der Durchführung nicht mehr die Vollendung der früheren Leiftungen zeigen. Nur einmal noch erhebt fich der Meifter auf die volle Höhe feiner Kunft in der berühmten Pietà der Galerie Pitti, die, vielleicht als die letzte feiner Arbeiten, fein künftlerifches Schaffen in der feierlichften Stimmung ausklingen läfst. Niemals hat der Adel des Schmerzes einen ergreifenderen Ausdruck gefunden, als in der Geberde und dem Antlitz der Madonna diefes Bildes; wie fie fich zu dem Leichnam des Sohnes, der in halb aufrechter Stellung im Schofse des Johannes ruht, herabneigt, im Begriff, feine Stirn mit den Lippen zu berühren, und wie ihr das Haupt des Sohnes entgegenfinkt, diefes ftille Sichbegegnen in der Bewegung beider Geftalten ift von einer Schönheit, die in keiner andern Darftellung diefer Scene übertroffen worden ift; mit heftigerem, leidenfchaftlichem Schmerz umfafst Magdalena die Füfse des Leichnams, aber ohne den weihevollen Eindruck der Mittelgruppe zu ftören.

Der Chriftuskörper und das Gepräge der Köpfe ift von den edelften und zugleich ganz individuellen Formen, und die eigenthümliche Weichheit im Gefammtton der Farbe erfcheint wie unmittelbar hervorgegangen aus der elegifchen Stimmung des Ganzen. Bugiardini foll das Gemälde vollendet haben, wahrfcheinlich aber bezieht fich diefe Angabe nur auf den Umftand, dafs er der Compofition zwei Seitenfiguren hinzufügte, die fpäter wieder getilgt wurden.

Im Herbft 1515 hatte Bartolommeo aufs Neue, um feine Gefundheit zu ftärken, einige Wochen in Pian' di Mugnone zugebracht. Auf der Rückreife nach Florenz befuchte er Suffignano, wo noch Brüder feines Vaters lebten, die er lange nicht gefehn. Die Aufzeichnungen eines Tagebuchs, die diefen Befuch und den Verkehr mit den bäuerlichen Verwandten in gemüthlicher Weife fchildern, enthalten zugleich die intereffante Notiz, dafs »der König von Frankreich damals nach dem Frate gefandt habe, in der Abficht, ihn in feinen Dienft zu nehmen.« Eine andere Nachricht über diefe Berufung, die fonach ftattgefunden hätte, bevor Franz I. Lionardo nach Frankreich berief, ift nicht vorhanden; auch ift nicht bekannt, weshalb der Plan unausgeführt blieb. Einen herben Verluft erfuhr Bartolommeo um diefelbe Zeit durch den Tod Albertinelli's, mit dem er, fo verfchiedenartig ihre Naturen und Lebensanfchauungen waren, jederzeit gute Freundfchaft gehalten hatte. Mariotto, der nach der Auflöfung feiner Gefchäftsverbindung mit dem Frate längere Zeit ein ziemlich abenteuerliches Leben geführt, fich dann aber der Malerei mit erneutem Eifer zugewandt hatte, erkrankte im Oktober 1515 in Guercia bei Orvieto, liefs fich von da nach Florenz bringen und ftarb hier wenige Tage fpäter in den Armen des Freundes, der auf die Nachricht feiner Erkrankung rafch nach Florenz zurückgekehrt war. Eine Verfchlimmerung, die im Befinden Bartolommeo's eintrat, veranlafste ihn im Frühjahr 1517 die Bäder von S. Filippo zu brauchen. Hier jedoch fo wenig, wie in Pian' di Mugnone, das er kurze Zeit darauf zum letzten Mal befuchte, fand er Genefung; er erlag der Krankheit, die langfam an feiner Lebenskraft gezehrt, bald nach der Rückkehr in die Heimath, am 3. Auguft 1517. Im Klofter S. Marco, das er, wie ein halbes Jahrhundert früher Fiefole, zu einer Stätte der edelften Kunftthatigkeit geweiht hatte, liegt Bartolommeo begraben.

Wenig umfänglich war der Kreis künftlerifcher Gegenftände und Aufgaben, in welchem fich der Frate bewegte. Weite Stoffgebiete, die von der Renaiffance zuerft für die Malerei wieder gewonnen wurden, die Gebiete der Gefchichte und antiken Mythologie, die Rafael mit unumfchränkter Freiheit beherrfchte, hat Bartolommeo niemals betreten. Auf grofse epifche Darftellungen in ausgedehnten cyklifchen Wandgemälden hat er ebenfo verzichtet, wie auf Darftellungen von eigentlich dramatifchem Charakter. Unter den religiöfen Gegenftänden, die er im Fresco, wie im Tafelbild ausfchliefslich behandelte, waren diejenigen feinem künftlerifchen Naturell die gemäfseften, die ihm Gelegenheit gaben, Geftalten von ruhiger Schönheit und erhabener Würde in grofsartig feierlichen Situationen zu vereinigen; auch der Ausdruck des gefteigerten Affects, der Ausdruck des Pathos hatte bei ihm einen feierlich getragenen Charakter, das, was die Italiener

»portamento« nennen. Mit der Grofsheit in den Formen und Bewegungen der einzelnen Geftalt ftand die Gröfse und Schönheit, das Monumentale der Compofition im Einklang. Wie er es liebte, feine Geftalten mit edel gebauten Architekturen zu umgeben, fo liefs er in den Figuren felbft, in ihrer Gruppirung, in der Anordnung des Ganzen den Rhythmus einer architektonifchen Schönheit walten. Jene grofse künftlerifche Wirkung, die aus der vollendet harmonifchen Fügung aller Linien und Formen entfpringt, hat Bartolommeo in der Malerei der italienifchen Renaiffance, neben Lionardo, zuerft und in epochemachender Weife erreicht. In den Anfängen diefer Malerei hatte fich das Gefühl für das Bedeutende der räumlichen Anordnung im Compofitionsftil eines Giotto noch befangen, bei Mafaccio in ftrenger und ernfter Einfachheit angekündigt; in den Werken der fpäteren Quattrocentiften dagegen, deren Hauptaugenmerk und leidenfchaftliches Streben fich auf wefentlich andere Dinge richtete, war es immer entfchiedener zurückgetreten und öfters gänzlich verfchwunden. Wie grofs und bedeutend erfcheint bei Signorelli die Bildung der einzelnen Geftalten, wie verworren aber, gerade in den hervorragendften feiner Werke, wie unklar und überladen die Compofition! Die volle künftlerifche Herrfchaft über das Ganze der Darftellung ift in Wahrheit bei keinem italienifchen Maler vor Lionardo und Bartolommeo zu finden. Das Raumgefühl, wie es in ihren Werken fich ausfpricht, und die Grofsartigkeit der Totalwirkung der Compofition find Kennzeichen der höchften Kunftvollendung der Renaiffance, Merkmale, die in ihrer ganzen Bedeutung erfcheinen, wenn man die Malerei der zeitgenöffifchen deutfchen Meifter in Vergleich zieht, bei denen die Compofition, bei allen fonftigen bewundernswerthen Eigenfchaften ihrer Kunft, faft durchgehends etwas Befangenes behält, die fich bei ihrer leidenfchaftlichen Hingebung an das Detail, bei ihrem Sichvertiefen in das Charakteriftifche der einzelnen Erfcheinung nur felten zu einer freien harmonifchen Geftaltung des Ganzen erheben. Der freie Blick für das Zufammenwirken aller Formen, Linien und Maffen, das Gefühl fur die Schönheit aller räumlichen Verhältniffe, die für den bildenden Künftler das nämliche ift, wie für den Dichter der Rhythmus des Verfes, diefes Talent des Componirens zeigt fich beim Frate in fo eminenter Weife entwickelt, dafs es leicht als die gröfste feiner künftlerifchen Eigenfchaften erfcheint. Nimmt man hinzu, dafs den grofsartigen Typen feiner Geftalten, den Motiven ihrer Bewegung eine gewiffe Gleichförmigkeit eigen ift, fo kann man geneigt fein, die geiftreiche Bemerkung zutreffend zu finden, dafs fein Stil, als Ganzes betrachtet, höhere Bedeutung habe, als die Erfindung und Geftaltung des einzelnen Werkes. [8]) Es gibt manieriftifche Talente, denen in einzelnen Leiftungen oft das Höchfte gelingt, die in der Kraft und Kühnheit eines momentanen Auffchwungs oft eine Gröfse erreichen, die über die Bedeutung ihres künftlerifchen Gefammtcharakters weit hinausgeht. Bei Bartolommeo kann es fcheinen, als fei das Entgegengefetzte der Fall; und in der That, jener unerfchöpflich quellende Reichthum der Phantafie, jene Fülle künftlerifcher Gedanken, wie fie fich verfchwenderifch und in immer neuer Geftaltung in den Schöpfungen der Genien höchften Ranges entfaltet, war dem Frate verfagt; glauben wir doch bei einigen Werken zu gewahren, dafs feine fchopferifche Kraft nicht ausreichte, die gewaltig ftilifirten Formen ganz mit

innerem Leben zu erfüllen. Wo aber die Seele des Künftlers das Werk völlig zu durchdringen vermochte, da ift eine höchfte Schönheit erreicht. Aus der feierlichen Structur der Compofition, aus der Erhabenheit der Geftalten und der Grofsartigkeit ihrer Gewandung, aus dem Rhythmus der Linien und dem tiefen Wohllaut der Farbe entfpringt dann der Accord einer künftlerifchen Gefammtwirkung, die unter allen Wirkungen der Malerei nur wenige ihresgleichen hat. Zeigt fich Bartolommeo in folchen Werken auf der vollen Kunfthöhe der Renaiffance, fo meinen wir feine innere Verwandtfchaft mit dem Geifte diefer grofsen Epoche noch in anderem Sinne zu erkennen, wenn wir uns der ethifchen Bedeutung feiner mächtigen Charaktergeftalten erinnern, jener Männergeftalten, die fo feft, mit fo ficherem Bewufstfein der Kraft in fich felber ruhen, ideale Typen der freien, von jedem Zwange mittelalterlicher Befangenheit erlöften Charaktere der Renaiffance. Diefe ethifche Seite feines künftlerifchen Ideals zeigt den Meifter weit hinausgehoben über die traditionelle Empfindungsweife feines Standes. Bartolommeo, der letzte Künftlermönch, der Verehrer Savonarola's, war auch infofern ein echter Sohn der Renaiffance. In den grofsartigen Charaktergeftalten feiner Werke verfpürt man den gewaltigen Athem jenes Geiftes, der die Macht der klöfterlichen Weltanfchauung brach und die letzten Feffeln des Mittelalters fprengte.

Anmerkungen.

1) Villari in feiner Gefchichte Savonarola's (Deutfche Ausg. von Berdufchek, II. 250. 251) bemerkt, Vafari erzähle von Bartolommeo, dafs er fich während der Belagerung des Klofters aus Feigheit verfteckt habe, dafs fich aber für diefes angebliche Factum nicht der geringfte Beleg auffinden laffe. In Wahrheit berichtet Vafari nur, dafs B., »zu fchüchtern für eine folche Lage, als er mehrere der Eingefchloffenen getödtet und verwundet gefehen, das Gelübde gethan habe, wenn er aus der Bedrängnifs erlöft würde, fogleich in den Dominikaner-Orden eintreten zu wollen.« Auch die Bemerkung Villari's (II, 112), dafs Vafari dem Andenken Bartolommeo's überhaupt nicht günftig gewefen, erfcheint durch nichts gerechtfertigt.

2) Fra, Abkürzung von Frate (Klofterbruder).

3) Crowe und Cavalcafelle, History of Painting in Italy, III. Cap. XIII, p. 434. Der Biographie und Charakteriftik Bartolommeo's, die das genannte Capitel (in der deutfchen Ausg. von M. Jordan, IV. C. XIII) enthält, fchliefst fich die vorliegende Arbeit in allen wefentlichen Punkten an.

4) Siehe Jahrbücher für Kunftwiffenfchaft, III. 174 ff.: Die Handzeichnungen Fra Bartolommeo's etc. von A. v. Zahn.

5) S. Kunftgefchichtliche Findlinge von A. Springer. Lützow'fche Zeitfchrift für bildende Kunft. IX. 381 ff.

6) S. Lanzi, Storia pittorica della Italia. 4. Ed. I. 152.

7) S. Crowe und Cavalcafelle, a. a. O.

8) In dem oben angeführten Auffatz A. v. Zahn's.



Selbstbildnifs in den Uffizien zu Florenz.

Andrea del Sarto.

Geb. in Gualfondo 1487; gest. in Florenz 1531.

Mit einer Klage über das Mifsverhältnifs zwifchen der künftlerifchen Begabung und der fittlichen Tüchtigkeit des Andrea del Sarto begann Vafari in der erften Auflage feines biographifchen Werkes die Lebensbefchreibung diefes Künftlers, dessen Schüler er einige Zeit lang gewesen. Das verdammende Urtheil über den Charakter eines Menfchen zu fprechen, ift Sache hochmüthigen Fürwitzes, denn welchem fremden Auge gelange es, den Antheil zu fondern, welchen an der Schuld eines Menfchen eigenes Thun und von Aufsen eingreifendes Schicksal hat? — Ift man nun aber auch nicht zum Richten befugt, die Frage

nach dem Charakter des Menfchen bleibt uns nicht erfpart, wollen wir den Künftler ergründen; liegen doch die Wurzeln jeder That, alfo auch der künftlerifchen, tief in der ganzen geiftigen und fittlichen Perfönlichkeit ihres Schöpfers. Auch bei Andrea del Sarto erhält man die letzte Aufklärung, warum er das Höchfte nicht geleiftet, das augenfcheinlich in den Grenzen feiner natürlichen Begabung lag, aus der Kenntnifs feines Charakters und den dadurch bedingten äufseren und inneren Lebensfchickfalen.

Die Sage von dem flandrifchen Urfprung der Familie Andrea's ift jetzt ebenfo befeitigt, wie, dafs fein Familienname Vannucchi war. Andrea war der Sohn des Schneiders (sarto) Agnolo; feine Mutter hiefs Conftanza; fein Geburtsjahr ift 1487. — Bis 1504 war Gualfondo der Aufenthaltsort der Familie; erst im letztgenannten Jahre zog Andrea's Vater nach Florenz, wo er im S. Paolo-Viertel Wohnung nahm. Als Andrea das fiebente Jahr erreicht hatte, wurde er zu einem Goldfchmied in die Lehre gethan — entfprechend der tüchtigen Sitte der Zeit, die vom Handwerk aus den Weg zur Kunft nehmen liefs. — Andrea's ausgefprochene Neigung zur Malerei wurde bald klar; der florentinifche Maler Giovanni Barile (nicht zu verwechfeln mit dem von Rafael fo begünftigten Intagliatore Giovanni Barile aus Siena), der diefe Neigung zuerft bemerkte, nahm auf diefes hin den Knaben zu fich in fein Atelier. Barile war in Leben und Kunft ein Plebejer, aber von natürlicher Gutherzigkeit und ohne jeden Eigennutz. Als Andrea drei Jahre bei ihm verbracht und fich Alles angeignet hatte, was ihm die befchränkte Begabung feines Meifters zu bieten vermocht hatte, traf Barile mit dem Maler Piero del Cofimo das Abkommen, Andrea in die Zahl feiner Schüler aufzunehmen.

Piero del Cofimo (1462—1521) war im Leben ein Sonderling, deffen Eigenthümlichkeiten mit den Jahren wuchfen; als Künftler vertrat er die Richtung des Rofelli, in deffen Werkftätte er neben jüngeren Genoffen wie Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli gearbeitet hatte. Seine Begabung war nicht grofs; es mangelt ihm Fluss der Phantafie und ein geläuterter Schönheitsfinn, aber er ift höchft gewiffenhaft in der Zeichnung und von durchfichtiger Klarheit der Compofition. In Florenz galt er damals als einer der tüchtigften Künftler der Stadt; es zeigt fich dies z. B. darin, dafs er im Jahre 1503 neben Lionardo da Vinci, Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo in jene Commiffion gewählt wurde, welche über die Aufftellung von Michelangelo's David berathen follte. Gewifs alfo konnte Piero del Cofimo feinen Schülern Manches bieten, das Geringfte allerdings im Colorit; auf diefem Gebiete merkt man es fogar den fpäteren Werken an, dafs der Meifter zu den Schülern in die Lehre geht, befonders zu dem Farbengenie Andrea. Letzterer felbft wieder befchränkte fich nicht auf das, was er im Atelier Piero's zu lernen vermochte. Er fah fich wohl auch in den Werkftätten anderer Künftler um, und auf dies mag es zurückzuführen fein, dafs ein florentinifcher Zeitgenoffe ihn einen Schüler des Rafaellino del Garbo nennt. Vor Allem aber ftudirte er in der Sala del Papa. Damals gehörte diefer Saal noch zum Convent von Sta. Maria Novella (fpäter wurde er in den Convent der Nonnen della Concezione in der Via della Scala einbezogen). Dort verbrachte Andrea mit feinen Studiengenoffen jede freie Stunde, um Lio-

nardo's grofsen Carton der Schlacht bei Anghiari zu ftudiren und zu copiren. Mit ihm zugleich fanden sich dort ein: Rofso, Jacopo Sanfovino, Ariftotile da Sangallo, Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci, Francia Bigio. Mit dem Letzteren fchlofs Andrea bald engere Freundfchaft, die den Plan entftehen liefs, eine gemeinfame Werkftätte einzurichten.

Die gegenfeitige Neigung und der Trieb nach Selbftändigkeit mochte bei Beiden der Hauptgrund fein, fich von ihren Meiftern zu trennen.

Francia Bigio war um vier Jahre älter als Andrea; er arbeitete in der Werkftätte des Mariotto Albertinelli. Vafari fetzt diefe Vereinigung Andrea's und Francia Bigio's in die Zeit, da Albertinelli fich von Fra Bartolommeo trennte und fur kurze Zeit das Amt des Schankwirths mit der Malkunft vertaufchte. Diefe Trennung gefchah 1512; aber die Vereinigung der beiden jungen Künftler zum Zwecke gemeinfamer Arbeit mufs fchon früher ftattgefunden haben, denn nach 1512 wird kein Werk mehr als gemeinfames bezeichnet. Von den früheren gemeinfchaftlichen Arbeiten citirt Vafari die Seitenvorhang-Bilder (Cortine) der Annunziata, welche auf der einen Seite eine Verkündigung, auf der andern eine Kreuzabnahme darftellten; beide find längft zu Grunde gegangen. Der Zeit nach kaum weit von diefem Werke entfernt und gewifs eine Erftlingsarbeit Andrea's ift die Taufe Chrifti im Hofe der Compagnia dello Scalzo. Einen Arbeitsantheil Francia Bigio's dort herauszuerkennen ift mir nicht möglich, ebenfowenig find darin charakteriftifche Spuren der Schule Piero del Cofimo's merkbar. In Formengebung und Erzählung des Hergangs ift es ein Werk von charakterlofer Gewöhnlichkeit, das zugleich die Spuren künftlerifcher Anfängerfchaft an fich trägt.

Johannes giefst mit der rechten Hand aus einer Mufchel Waffer über das Haupt des Heilands; in der Linken, mit der er zugleich das Gewand an fich zieht, hält er das Kreuz. Zwei anbetende Engel affiftiren; der Hergang ift in eine Landfchaft von äufserfter Dürftigkeit verfetzt. Die Anfängerfchaft zeigt fich auch in der Technik. Andrea fertigt genaue Cartons an und überträgt die Formen dann mit der Nadel auf den Kalk; die Nath fällt mit dem Contur der einzelnen Gruppen zufammen. Das in Fresko untermalte Bild übergeht er es fchliefslich al fecco; diefer Ueberzug fiel herab, fo dafs heute nur die Untermalung al fresco vorhanden. Wie weit ift von hier der Weg bis zur Vollendung der Fresco-Technik in der Geburt Maria's, und in wie kurzer Zeit legt ihn Andrea zurück! — Vielleicht war die künftlerifche Unbedeutenheit diefer Taufe Chrifti daran Schuld, dafs vorerft eine Fortfetzung der Arbeiten hier nicht erfolgte. Dagegen kam ihm von anderer Seite ein Auftrag. Im Hofe des Serviten-Klofters der Annunziata hatte um 1450 Aleffo Baldovinetti eine Geburt Chrifti gemalt, Cofimo Rofelli hatte dann die Einkleidung des Ordenftifters Filippo Benizzi hinzugefügt, ohne jedoch das Werk ganz zu vollenden. Nun fuchten die Mönche nach jungen aufftrebenden Kräften, welchen es noch mehr am Herzen liegen mufste, ihren Namen bekannt zu machen als Geld zu verdienen. Der Sakriftan Fra Mariano wufste die Sache gefchickt anzufangen. In Andrea fah er ein tüchtiges Talent; deshalb ftellte er diefem zuerft vor, welche Ehre es ihm bringen würde, den Klofterhof hier mit feinen Malereien zu zieren; dann



Geburt der Maria. Wandgemälde im Servitenkloster zu Florenz.

Louis Schulz delin.

liefs er es durchleuchten, dafs Francia Bigio fofort den Auftrag übernehmen würde, falls Andrea auf die geftellten Bedingungen nicht einginge. So übernahm diefer vorerft drei Wandgemälde, die er für einen aufserordentlich niedrigen Preis herzuftellen verfprach, und ging fofort an die Arbeit.

Es ift auffallend, in welchem Mafse der Kunftverftand Andrea's fich während derfelben entwickelt. Das erfte Bild — eine Verbindung von mehreren Scenen (worunter die Hauptfcene: der Heilige reicht fein Gewand einem Ausfatzigen) — zeigt noch Abwefenheit jeder Compofitionskenntnifs; die Gröfse der Figuren fteht zur Bildfläche in einem folchen Verhältnifs, dafs das Hiftorienbild zu einem Landfchaftsbild mit Staffage wird. Lebensgefühl zeigt fich hier nicht viel mehr als in der Taufe Chrifti, weder in der Charakteriftik der einzelnen Geftalten noch in der der Gruppen. Im zweiten Gemälde, Philippus und die Spieler, ift das Verhältnifs zwifchen Hiftorienbild und Landfchaft auch noch nicht erfafst, aber der Hergang ift mit nicht zu leugnender dramatifcher Lebendigkeit dargeftellt. Im dritten Bilde endlich, welches die Heilung eines befeffenen Mädchens durch Philippus darftellt, kommt zum erften Male Andrea's Sinn für durchfichtige klare Compofition zum Durchbruch. Der Beifall, den er fich mit diefen drei Wandfresken erwarb, bewog ihn noch zwei andere hinzuzufügen. Es waren dies: Tod des h. Philippus und Auferweckung des Knaben, dann Heilung der Kinder durch Auflegung des Gewandes des Heiligen. In dem einen wie in dem andern Bilde ift die Erzählung breiter, ohne doch von der Sache abzuirren. Auf dem erfteren Bilde ift die Handlung wieder in zwei Momente zertheilt. Einmal ficht man den Knaben in entfeeltem Zuftande vor der Bahre des Heiligen; zum anderen Male ift der Knabe in Folge der Berührung mit dem Gewande des Heiligen fchon im Aufftehen begriffen. Die Bahre ift von Klofterbrüdern umgeben, die meift alle eine portraitartige Individualifirung zeigen; unter diefen befindet fich auch das Bild des Grofsneffen des Luca della Robbia, nämlich des Girolamo. Im Hintergrunde, unter der Thür, wird eine Gruppe von Mönchen fichtbar, die, erftaunt über den Vorgang, im Gefange innehalten. Auf dem zweiten Bilde legt ein Priefter, der unter dem Klofterthor fteht, einem Kinde, das neben der Mutter vor ihm kniet, die Gewandung des Heiligen auf das Haupt, um es dadurch zu heilen. Verfchiedene Gruppen, pfychifch lebhaft durch den Hergang intereffirt, füllen den Raum. Nach der Ausfage Vafari's finden fich darunter die Portraits des Andrea della Robbia und des Luca, des jüngern Bruders des früher genannten Girolamo.

So kurz der Zeit nach diefe fünf Wandgemälde auseinanderliegen, enthalten fie doch einen ziemlich weiten Weg der Entwicklung Andrea's. Man erkennt die Lehrmeifter, welche an feiner künftlerifchen Erziehung Theil haben, aber auch das, was feine eigenfte Natur ift, tritt gemach hervor. An Ghirlandajo bildet fich die Weife feiner Erzählung, von Fra Bartolommeo holt er die Gefetze der Gruppenbildung, Lionardo ruft den hohen Farbenfinn in ihm wach, mit welchem er von Natur aus begabt ift. Bei all dem aber fällt er nicht in befangene Nachahmung. Sein Naturell ift ein ganz anderes als das Ghirlandajo's; er befitzt nicht die Innigkeit des Tons von deffen Erzählung — fchon defshalb weil feine Geftalten heitere anmuthige, aber auch meift fehr gewöhnliche Menfchen find, wel-

chen die Tiefe und Gewalt der Seele gebricht. In diefer Beziehung erinnert er an keinen Meifter mehr als an Coreggio, nur ift er, als Künftler wenigftens, viel naiver als dieser. Bartolommeo's hoher Compofitionsfinn wird bald fein eigenfter Befitz. Wenn er im Colorit auf Lionardo fchaute, fo befitzt er doch in diefer Beziehung von Natur aus mehr als jener und ift glücklicher in feinen inftinktiven Griffen als der ältere Meifter in feinen überlegten. Es ift das Eigenfte an Lionardo, dafs fich der höchften Genialität — die wir als eine unbewufste Kraft betrachten — das gewaltigfte künftlerifche Bewufstfein eint. So lehrt es auch fein Traktat über die Malerei, wie er den Bedingungen der mächtigften coloriftifchen Wirkungen nachfpürt, fich ihrer auf theoretifchem Wege zu bemächtigen fucht, um fie dann in feinem künftlerifchen Schaffen zur Geltung zu bringen. Es ift kaum denkbar, dafs Andrea gleiche Wege ging; im Fluge fehen wir ihn zu jenen Farben-Wirkungen gelangen, nach welchen Lionardo forfcht und ringt. Die harte Beftimmtheit des Contours weicht einer fchmelzend-weichen Modellirung; eine dämmerige Gefammtftimmung trägt der Luftwirkung in vollem Mafse Rechnung, ohne doch die Heiterkeit und Durchfichtigkeit der Farbe zu beeinträchtigen.

All diefe Eigenheiten, Mängel und Vorzüge finden fich in deutlichem Keime fchon in den beiden letztgenannten Wandgemälden vor, fie reifen weiter aus, aber neue Bahnen betritt Andrea im Grunde nicht mehr. Schon während des Beginns der Arbeit im Serviten-Klofter hatte er mit Francia Bigio die Wohnung auf der Piazza del Grano verlaffen und fich in der Sapienza eingemiethet. Dort hatte auch Andrea Sanfovino fein Atelier, mit deffen Schüler Jacopo Sanfovino fich Andrea del Sarto bald fo innig verband, dafs fie einander weder bei Tag noch bei Nacht mehr verlaffen wollten. Auch Giovan Francesco Ruftici, der in der Via della Scala wohnte, hatte in der Sapienza fein Atelier. Ruftici war reich, er trieb die Bildhauerei nur aus Neigung; wie Hochbedeutendes er aber hierin zu leiften vermochte, zeigt genugfam die Bronzegruppe der Predigt Johannes des Täufers über der Nordthür des Baptifteriums; (will man darin Lionardo's Beihilfe erkennen, fo fcheint mir die Ateliervérwandtfchaft zu wenig berückfichtigt zu fein.) Ruftici's gaftfreundliche Wohnung war bald der Sammelpunkt eines fröhlichen Kreifes, dem neben Domenico Puligo, Ariftotile da Sangallo, Francesco di Pellegrino, Baccio Bandinelli, Jacopo Saufovino auch Andrea del Sarto angehörte. Man nannte fich die Keffelakademie (Compagnia del Pajuolo). Die Gaumenfreude war darin warlich nicht hintangeftellt — Vasari läfst es an diesbezüglichen Beweifen nicht fehlen. Aber auch die geiftige Turnubung mangelte nicht. So las dort z. B. im Jahre 1519, als Francia Bigio Tafelmeifter war, Andrea del Sarto das fcherzhafte Heldengedicht »der Frofchmaufekrieg« an mehreren aufeinanderfolgenden Abenden vor. Ob Andrea wirklich der Verfaffer diefes Gedichts, kann gar nicht gefragt werden, denn es ift nur eine freie Ueberarbeitung des griechifchen Originals mit einigen wenigen eingeftreuten Gelegenheitsapoftrophen. Das Hauptverdienft daran hat jedenfalls Ottaviano de' Medici, von dem es in der vorletzten Strophe des letzten Gefanges heifst:

„Questi sovente il Greco interpretava
E della rima mi facea il fentiero . . "

Die Kenntnifs des Griechifchen dem Andrea zuzutrauen, ift doch zu kühn. Da er im Haufe des Ottaviano viel verkehrte, fo mochte Letzterer fich feiner als Promulgator des kleinen literarifchen Scherzes wohl gerne bedienen. Noch einer anderen Vereinigung gehörte Andrea an, nämlich dem feit 1512 exiftirenden Club der Cazzuola (Maurerkelle); die tolle Veranlaffung zur Begründung deffelben erzählt Vafari mit grofser Behaglichkeit. Die Mitglieder zerfielen anfänglich in zwei, fpäter drei verfchiedene Klaffen. Andrea gehörte der dritten an. Als Schutzpatron wurde der h. Andreas verehrt, deffen Denktag mit lärmender Fröhlichkeit begangen wurde. Dem gefellten fich immer mehr und mehr andere Fefttage. Die Lebensluft und Lebensfreude des Florenz des 15. Jahrhunderts war noch vorhanden; allerdings begann fie fchon in Zügellofigkeit überzugehen, worauf dann akademifche Nüchternheit, als Kunft und Leben beftimmend, folgen follte.

Andrea war kein Feind frifchen Lebensgenuffes; die Schaffensfreude erlitt dabei aber eben fo wenig Eintrag, wie die Kraft ihr zu genügen.

Die Fresken im Servitenklofter machten feinen Namen geläufig; das Klofter felbft wünfchte noch weitere Fortfetzung der Arbeit, Aufträge von anderer Seite mangelten auch nicht. Den Serviten gegenüber machte fich Andrea zu noch zwei weiteren Wandfresken verbindlich; zeitlich vor diefe Arbeit werden die vier Bogenfresken im Refectorium des Klofters San Salvi zu fetzen fein, welche das fpäter dort gemalte Abendmahl umgeben. — Sie ftellen dar die hh. Johannes Gualbertus, Benedikt, Salvi und Bernhard degli Uberti. Fra Bartolommeo's Einflufs ift in diefem Werke befonders wirkfam. Zur felben Zeit wurde ihm auf Verwendung des Architekten Baccio d'Agnolo ein Wandfresko an der Aufsenfeite eines Haufes in der Nähe von Or san Michele übertragen; die (heute gefchützten) Refte find zu kümmerlich, um ein Urtheil zu geftatten; Vafari tadelte daran eine allzu gekünftelte Manier. Das Gemälde ftellte eine Verkündigung dar. Durchaus erfreulich dagegen ift die »Verkündigung«, welche Andrea zu diefer Zeit für die Mönche des Klofters San Gallo malte.

Schon früher hatte er für daffelbe Klofter ein »Noli me tangere« geliefert (es findet fich jetzt, wenngleich in fehr kläglichem Zuftande, in den Uffizien, Nr. 40); die Annunziata, welche er in diefer Zeit für ihre Kirche malte, ift ein ebenfo liebenswürdiges als künftlerifch tüchtiges Werk (jetzt Palazzo Pitti Nr. 124). Maria fteht vor einem Betpult, in der Linken das Buch haltend, in das fie wohl verfenkt war, bevor der Engel, der eben vom Himmel herabgeflogen zu fein fcheint und nun mit gebeugtem Knie vor ihr fteht, die Botfchaft brachte. Links fchliefsen zwei begleitende Engel — die, nebenbei bemerkt, zu den fchönften Geftalten gehören, die Andrea je gefchaffen —, den Raum ab. Reiche Architektur römifchen Stils im Mittelgrunde, dann ftimmungsvoll behandelte Landfchaft im Hintergrunde geben der Compofition einen vornehmen Rahmen. Die Auffaffung des Hergangs offenbart hier noch fo viel feelifche Vertiefung, wie fie Andrea fonft nur in feltenen Fällen befitzt. Das Colorit zeigt zwar noch nicht jenen vollendeten Schmelz der Modellirung, der feinen reifften Werken eigen, fpricht aber dafür an durch das feine Abwägen der einzelnen Farbenpotenzen und die in Folge deffen harmonifche freundliche Gefammtftimmung. Der Entftehungstermin ift auf 1512 feftzufetzen, da die (nicht mehr vorhandene) Predella



Caritas. Galerie des Louvre.

zu dieſem Bilde von Pontormo angefertigt wurde, der von 1512—1513 im Atelier des Andrea arbeitete. Während dieſer Arbeiten ſchuf Andrea zugleich an den beiden übernommenen Wandfresken im Hofe der Nunziata. Es ſind dies die Geburt Maria's und die Anbetung der Könige; Andrea ſuchte hier ſein Beſtes zu geben, denn er arbeitete im Wetteifer mit Francia Bigio, welcher die »Vermählung Mariens« zu malen übernommen hatte.

Die Geburt Mariens iſt, wenn vielleicht nicht in jeder Beziehung die reifſte, ſo ſicherlich die ſchönſte künſtleriſche That Andrea's. An geiſtigem Inhalt iſt es das Beſte und Höchſte, was er aus ſeinem Naturell heraus zu geben vermochte. Die Compoſition iſt von einfacher, doch unüberbietbarer Schönheit, die Zeichnung correkt; die Farbe mag an Kraft noch zurückſtehen hinter den Leiſtungen in der »Madonna del sacco« und dem »Abendmahl«, aber ſie zeigt doch ſchon alle Qualitäten, welche Andrea zum gröſsten Coloriſten ſeiner Zeit machen.

Das Zimmer, in welches der Hergang geſtellt iſt, zeigt in ſeiner Ausſtattung den reinſten Renaiſſancegeſchmack. Zwei Hauptgruppen laſſen ſich zunächſt unterſcheiden; rechts die Wöchnerin, bedient von zwei Mädchen, links Frauen und Mädchen, welche mit der Wartung des Neugeborenen beſchäftigt ſind. Die Verbindung dieſer beiden Gruppen geſchieht durch zwei prächtig-ſchöne Frauengeſtalten, welche als Beſucherinnen der Wöchnerin ſich nahen. Im Hintergrunde ſieht man Joachim und zwei Frauen, welche eben über die Thürſchwelle treten. Auf dem Sims des Himmelbettes ſitzen reizende Putten. Ueber dem Kamin iſt das Wappen der Medici angebracht, von zwei Putten gehalten; am Poſtament des Wappens lieſt man: Andreas Faciebat; dann weiter unten: A. D. M. D. XIIII.

Dann das doppelte als Monogramm des Meiſters.

Vergleicht man dieſes Werk mit Ghirlandajo's Behandlung desſelben Thema's in Sta. Maria Novella, ſo erkennt man am Beſten, woran es Andrea del Sarto gebrach und worin er der Malerei ſeines Zeitalters voraus war. Andrea wie Ghirlandajo, beide wollen in der Darſtellung des Hergangs nur lautere im Geiſte des Künſtlers zur Schönheit redigirte Wirklichkeit geben — und thatſächlich machen auch beide Darſtellungen den Eindruck tiefſter Wahrhaftigkeit. Aber während aus den Menſchen Ghirlandajo's nicht blos die Schönheit des Gehabens, ſondern auch die Kraft und Vornehmheit des Geiſtes jenes Zeitalters zu uns ſpricht, tritt uns bei Letzterem nur die Anmuth, der ſinnliche Reiz der leiblichen Exiſtenz entgegen und wir dürfen die heikle Frage nicht wagen, was denn dieſe Menſchen uns zu ſagen hätten, falls wir ihnen im Leben begegneten.

Und bei all den reicheren geiſtigen Ausblicken, die uns Ghirlandajo gewährt, ſind ſeine Menſchen auch an eigentlichem Lebensgefühl reicher als die Andrea's; an Andrea's Menſchen ſchauen wir, aber an Ghirlandajo's Menſchen vernehmen wir gleichſam den Pulsſchlag geiſtigen Daſeins. Dagegen überragt das Werk des Andrea das des Ghirlandajo an Feinheit und Adel der Compoſition und das Colorit mit ſeinem bezaubernden »Sfumato« vereint die groſse Wirkung des Fresko mit der Feinheit und Delicateſſe der Oelmalerei. So darf man ſagen: der Künſtler iſt in Ghirlandajo gröſser, der Maler in Andrea; und dies iſt das Verhältniſs, in welchem Andrea auch zu ſeinen gröſsten Zeitgenoſſen ſteht.

Gleich nach Beendigung diefes Wandgemäldes begann er das fiebente und letzte, welches fich von feiner Hand im Hofe des Servitenklofters befindet, die Anbetung der Könige. Es ift ein figurenreiches Bild, dem aber in Folge deffen ein Vorzug Andrea's fehlt: die Klarheit und Einfachheit, der Adel der Compofition. Anfprechende Details mangeln nicht. Unter den Zufchauern findet fich eine Gruppe von drei Männern in florentinifcher Tracht; es find dies Porträts, und zwar ftellen fie dar den Jacopo Sanfovino (der welcher fich dem Befchauer zuwendet), den Mufiker Francesco dell' Ajolle (deffen Profil man hinter Sanfovino fieht), und den Maler felbft (er zeigt mit verkürztem Arm nach vorn).

Von den beiden fchönen Frauen, welche die beiden Hauptgruppen in dem Wandbilde «Geburt Mariens» verbinden, ftellt die Erfte derfelben, welche dem Befchauer fich zuwendet und vor ihrer Begleiterin fich durch eine noch ftolzere Geftalt auszeichnet, Lucrezia del Fede vor.

Vafari hat diefe Frau als den eigentlichen Fluch in Andrea's Leben dargeftellt; er hat, namentlich in der erften Auflage feines Werkes, fo viele Anklagen auf fie gehäuft, dafs fie auch dem Vorurtheilslofen wie eine herzlofe Curtifane erfcheinen mufste. Mit Recht aber ift der Einwurf erhoben worden, ob denn Vafari feiner fubjektiven Abneigung gegen diefe Frau nicht allzu fehr habe die Zügel fchiefsen laffen, um Entgelt zu nehmen für das, was er vielleicht während feiner Lehrzeit im Haufe Andrea's von den Launen und dem Stolze derfelben zu ertragen gehabt hatte.

Und man mufs diefe Frage bejahen, wenn man von Vafari's Reflexionen abfieht und nur die Thatfachlichkeiten, die er berichtet, im Auge hält. Da ordnen fich bald die verzerrten Linien zu einer normalen Geftalt. Lucrezia war kein geiftig hochftehender Charakter, fie war eine gewöhnliche Frau; fie war fchön und ihrer Schönheit fich bewufst; gefallfüchtig, wie jede fchöne Frau, bei bei welcher der Schönheit nicht Geiftesbildung fich gefellt; herrfchfüchtig, wie es wiederum jede Frau ift, fobald fie fich einem fchwächlichen Charakter gegenüber findet. Und Andrea's Geifte und Charakter gebrach die Energie, die hinausgreifende Kraft. Mild, freundlich, nachgiebig äufseren Einwirkungen, ift er als Künftler ebenfo wie als Menfch. Die Urgewalt des Geiftes gebricht ihm; er ift eine in hohem Grade paffive Natur. Dem entfprechend ift auf ihn auch die Wirkung jener Leidenfchaft, die ihn für Lucrezia del Fede ergreift. Sie treibt ihn nicht, wie fie es bei activen Naturen thut, zur höchften Entwickelung feiner Kräfte, fie eröffnet ihm keine neuen Quellen inneren Lebens, fie läfst dem Auge die äufsere Welt in keinem höheren Glanze erfcheinen; kurz, diefe Leidenfchaft macht nicht »Epoche« in feinem künftlerifchen Entwickelungsgange. — Aus diefem Grunde erfcheint Vafari's Behauptung, die Leidenfchaft für Lucrezia fei die Urfache, wefshalb Andrea nicht das geleiftet, was innerhalb der Grenzen feiner Begabung lag, völlig nichtig; gerade defshalb, weil diefe Leidenfchaft trotz ihrer Mächtigkeit nur einzelne fittliche Schwächen an dem Charakter Andrea's zu Tage förderte, den Künftler aber in feinem eigenften Wefen unbeeinflufst liefs, liegt es klar am Tage, dafs Andrea, mit dem was er gab, das Höchfte und Letzte bot, was er zu bieten vermochte.

Andrea ift von dem finnlichen Reize der Frau leidenfchaftlich gefeffelt, und

das macht fie in der Folge zur Tyrannin feines Haufes; der Künftler ift dabei nur mit dem Auge intereffirt, und trägt dem Rechnung durch ftete Wiederholung der fchönen Formen diefer Frau in feinen Bildern.

Lucrezia war die Tochter des Bartolommeo del Fede; zur Zeit als Andrea fie kennen lernte, war fie an den Mützenmacher Carlo Recanati, welcher in der Via San Gallo einen Laden befafs, verheiratet. Am 26ten Dezember 1512 ftarb Lucrezia's Gatte, fo dafs nun einer Heirat zwifchen ihr und dem Maler nichts mehr entgegenftand. Vafari's Bemerkung, diefe Heirat fei nicht blos von allen Freunden Andrea's mifsbilligt worden und habe ihm den Verluft vieler derfelben gebracht, fondern es fei dadurch auch ganz Florenz fkandalifirt worden, fcheint ftark übertrieben, zumal wenn man der leichten fittlichen Lebensanfchauung jener Zeit gedenkt. Vafari ift eben ein aufgeregtes und fchnell erregbares Künftlernaturell, dem es um hiftorifche Objektivität nicht in erfter Linie zu thun ift.

Die Hochzeit mochte wohl gegen Ende 1513 ftattgefunden haben, da Lucrezia in dem Bilde der Geburt Mariens von 1514 porträtirt erfcheint, was der Künftler an fo heiliger Stätte gewifs nicht gewagt hätte, wäre fein Verhältnifs zu Lucrezia nicht ein legitimes gewefen. Das frühefte vorhandene authentifche Dokument, das auf diefe Ehe Bezug nimmt, ift vom 25. Mai 1518; es ift der Notariatsakt, in welchem Andrea den Empfang der Mitgift befcheinigt, welche er fich vor feiner zu diefer Zeit ftattfindenden Abreife nach Frankreich auszahlen liefs. —

Es wurde fchon gefagt, dafs Lucrezia's Züge uns wiederholt in den Bildern des Andrea begegnen; von den Porträts, die von ihr exiftiren, befitzt das fchönfte die Galerie del Prado in Madrid (Nr. 383); das Doppelbildnifs Lucrezia's und Andrea's im Palazzo Pitti (Nr. 118) rührt wohl von Francia Bigio her. — Noch vor Vollendung der »Geburt Mariens« und der »Anbetung der Könige« hatte Andrea im Garten des Serviten-Klofters zwei Darftellungen in Chiaroscuro, entnommen der Parabel vom Weinberge, gemalt; fie find jetzt ziemlich spurlos verfchwunden.

Von Werken, die fich von Andrea's Hand im Noviziat des Serviten-Klofters befanden, feien an diefer Stelle erwähnt: die beiden in terra verde gemalten, jetzt in der Akademie befindlichen Fresken einer Pietà (Nr. 61, Sala de' quadri grandi) und eines Krankenfaals (ebendafelbft, verdeckt durch Nr. 67). Erfteres ift ftark verdorben; die Tüchtigkeit der Zeichnung ift zwar darin noch merkbar, aber auch, dafs hier nicht viel mehr gegeben war als ein fchöner Akt. Das letztere Fresco zeigt gefchicktes Arrangement verbunden mit flüchtiger Mache. Ob der herrliche Chriftuskopf in der Annunziata derfelben Zeit angehört, ift nicht zu conftatiren. Gewifs ift nur, dafs in demfelben Andrea eine ihm fonft ganz ungewöhnliche Hoheit und Idealität des Ausdrucks erreicht hat.

Es mochte wohl der immer mehr wachfende Ruf und Ruhm des Künftlers fein, was die Compagnia dello Scalzo beftimmte, ihm die Fortfetzung feiner vor Jahren begonnenen Arbeiten zu übertragen. Am 1. November 1515 erhält Andrea von der Gefellfchaft Zahlung (74 Lire 2 Soldi) für die Vollendung der »Predigt des Johannes« und der Allegorie der Gerechtigkeit. In der Predigt fieht man im Vordergrund Johannes, auf einem Baumftumpf ftehend, das Volk zur Bufse



Grablegung. Galerie Pitti in Florenz.

ermahnend und die Ankunft des Erlöfers verkündend. Ihm zunächft ftehen in fchöner Gruppirung Männer, die mit innerer Bewegtheit feinen Worten laufchen, weiterhin knien im Halbkreis die Frauen. Dafs Andrea für diefe Predigt zwei Figuren aus der Paffion Dürer's entlehnte, ift bekannt; wenn man auch auf Ghirlandajo's Predigt des Johannes hinwies, fo ift der Zufammenhang mit diefem denn doch kein innigerer, als ihn die Darftellung deffelben Stoffes erheifchte. Im Uebrigen fiele auch hier ein Vergleich der geiftigen Fonds, die in beiden vorhanden, fehr zu Gunften Ghirlandajo's aus; ficherlich aber ift Andrea's Werk in feinen Formen von höchftem künftlerifchen Adel, gleich vollendet in Zeichnung wie in Compofition, und zeigt klar die Länge des Weges, welchen feine Entwicklung von der »Taufe Chrifti« an bis hierher zurückgelegt hatte.

Nach Vollendung diefes Bildes trat eine kurze Unterbrechung der Arbeit ein; Leo X. war in Florenz erwartet und die Stadt wollte ihn auf das Prunkvollfte empfangen.

Sämmtliche florentinifche Künftler waren mit Arbeiten zu diefer Feier bedacht; Andrea übernahm es in Gemeinfchaft mit Jacopo Sanfovino, den Dom Sta. Maria del Fiore mit einer Scheinfaffade zu verfehen; fie errang in folchem Mafse den Beifall Leo's, dafs diefer den Wunfch ausfprach, fie möge in Stein ausgeführt werden. Wird man den Hauptantheil an diefem Dekorationswerke immerhin dem Jacopo Sanfovino zufprechen müffen, feine Theilnahme an dem Werke ift jedenfalls ein Zeugnifs, dafs Andrea's Gefchick auch in folchen Arbeiten anerkannt war. Nachdem die Unruhe diefer Fefttage vorüber, nahm Andrea feine Arbeiten im Sçalzo wieder auf. Im Oktober 1516 fchlofs er den Ornament-Rahmen um die »Taufe Chrifti«, die »Predigt des Johannes« und die Allegorien der Gerechtigkeit und der »chriftlichen Liebe« (Caritas), welch letztere alfo auch in jüngfter Zeit vollendet worden war. Im März 1517 wurde dann »Johannes tauft das Volk« und im Juli die »Gefangennahme des Johannes« beendet. In daffelbe Jahr 1517 fällt auch Andrea's bedeutendftes Meifterwerk der Oelmalerei, die fog. Madonna delle Arpye (Uffizien, Tribuna Nr. 1112); diefelbe wurde für den Franziskaner Convent in der Via Pentolini in Florenz gemalt. Maria, als wahre Königin des Himmels, voll Hoheit und Anmuth zugleich, fteht auf einem mit fchönem Ornament gefchmücktem Piedeftal; mit der Rechten drückt fie das Kind an fich, in der Linken hält fie ein Buch. Franciscus und Johannes der Evangelist affiftiren; Erfterer zeigt einen herben männlichen Typus, Letzterer ift von jugendlicher, durchgeiftigter Schönheit. Zu den Seiten des Piedeftals ficht man zwei Engel, die fich an die Gewandung der Madonna anfchmiegen. Am Sockel lieft man folgende Infchrift:

And. Sar. Flo. Fab.
Ad summũ regina tronũ defertur in altum.
MDXVII.

Kein Werk Andrea's mehr kommt diefem an geiftiger Vornehmheit gleich; die Gewandung zeigt im Faltenwurfe bei aller Natürlichkeit doch eine imponirende Grofsartigkeit; in coloriftifcher Beziehung darf es wohl als die glänzendfte Leiftung der Epoche bezeichnet werden. Das »Sfumato« ift hier fo duftig, dafs es die feften Umriffe gleichfam entfchwinden läfst, ohne doch den Formen ihre

Beſtimmtheit zu nehmen; das Helldunkel iſt von wunderbarer Kraft und Klarheit, die Haltung im Ganzen warm und von entzückender Harmonie. Da tritt uns der vollendete Beherrſcher der Technik entgegen; aber auch der Künſtler in Andrea leiſtet hier, was in den Grenzen ſeiner Kraft liegt. In dieſelbe Zeit muſs die Disputa geſetzt werden, da Vaſari ausdrücklich bemerkt, daſs dieſe vor der Reiſe nach Frankreich entſtand. Sie wurde für eine Kapelle der Kirche des Kloſters San Gallo gemalt, bei deſſen Mönchen Andrea in gutem Andenken ſtand; heute befindet ſie ſich im Palazzo Pitti (Nr. 172).

Auf erhöhtem Plane ſtehen zur Rechten Augustinus und Laurentius, zur Linken Petrus der Märtyrer und Franciscus. Das ſind die vier Diſputirenden, deren Streitobjekt, die Trinität, in der Höhe ſichtbar wird. Als Unbetheiligte füllen den Vordergrund St. Sebastian und Magdalena. Man ſieht es dieſem Bilde an, daſs es Andrea daran lag, ſo weit es in ſeiner Kraft ſtand, geiſtiges Leben und Bewegtheit in die Situation zu bringen; eine tiefere Motivirung der Art der Antheilnahme der einzelnen Diſputanten aus ihrem geiſtigen Charakter heraus lag weder in ſeiner Sphäre, noch war dies leicht zu geben bei der willkürlichen Beſtimmung der Perſönlichkeiten, die auf dem Bilde erſcheinen ſollten. In Allem, wie der geiſtige Hergang in die künſtleriſche Erſcheinung tritt, iſt Andrea aber wieder ganz muſterhaft, was um ſo höher zu ſtellen, da hier die Anordnung nicht durch Tradition beſtimmt war, ſondern erſt gefunden muſste. In Bezug auf Colorit dürfte die Arbeit dem Tribunabilde kaum nachgeſtanden haben; zeigt es doch noch heute, trotz der Schädigung, die es im Jahr 1557 bei Ueberſchwemmung der Kirche erlitt, eine wahrhaft entzückende Kraft und Harmonie der Farbe. Die Inſchrift lautet:

And. Sar. Fior. Fac.

Bis jetzt hatte Andrea den florentiniſchen Boden nicht verlaſſen (die von Lanzi auf Grund einer unbeſtimmten Bemerkung Vaſari's angenommene römiſche Reiſe entbehrt doch zu ſehr jeden Schatten eines Beweiſes, um an ſie glauben zu dürfen); trotz der vielen Aufträge lebte er in Florenz zwar in nicht drückenden doch auch keineswegs glänzenden Verhältniſſen, da ſeine bis zur Schwäche gehende Gutmüthigkeit auch von ſeinen Auftraggebern ausgebeutet worden ſein dürfte. Da ſchien es, als ſollte ein glänzender Umſchwung in ſeinem Leben eintreten. Giovan Battista Puccini hatte zwei Werke des Andrea — einen todten Chriſtus von Engeln betrauert und eine Nostra Donna (wohl beide jetzt verloren) — an den enthuſiaſtiſchen Gönner italieniſcher Kunſt, König Franz I. von Frankreich, verkauft. König Franz fand auſserordentliches Gefallen an den Bildern, und als man ihm ſagte, es ſei möglich, daſs der Künſtler ſich in ſeine Dienſte begeben würde, ſo lieſs er ſofort bei Andrea in dieſem Sinne anfragen und, als dieſer zur Reiſe ſich bereit erklärte, ihm die nöthigen Gelder verabfolgen. So begab ſich Andrea im Juni 1518 auf den Weg nach Frankreich; von ſeinen Schülern begleitete ihn Andrea Sguazzella. Er wurde vom Könige auf das Ehrenvollſte empfangen; ſchon am erſten Tage erhielt er reiche Geſchenke an Gewandung und Geld. Der Meiſter feierte aber auch nicht, ſondern ging ſofort an die Arbeit. Sein erſtes Werk war das Bildniſs des neugeborenen

Dauphin's in natürlicher Gröfse; als Lohn erhielt er dafür vom König 300 Scudi in Gold. Es folgte eine Caritas (jetzt Louvre Nr. 437). Ein Weib, von edler und erhabener Bildung, hält zwei Kinder auf ihren Knien, von welchen das eine nach ihrer Bruft greift, das andere lächelnd ein Büfchel Nuffe zeigt; ein drittes Kind liegt am Boden. Den Hintergrund bildet anmuthige Landfchaft. Das Werk ift gezeichnet:

Andreas Sartus. Florentinus. Me Pinxit MDXVIII.

In der Formengebung diefes Bildes bemerkt man einen bis dahin minder deutlich aufgetretenen Einflufs Michelangelo's. Die Farbe, obgleich fie durch Feuchtigkeit viel gelitten, zeigt noch in ihrer Zerftörung die Vollendung von Andrea's befter Zeit. (Vergl. die Abbildung S. 29.)

In immer höherem Grade erwarb fich Andrea die Gunft des Königs und des ganzen Hofes, und da er fchnell arbeitete und gerne Allen gefällig fein wollte, fo entftanden ziemlich zahlreiche Werke, von welchen allerdings die meiften heut nicht mehr vorhanden find. Gewifs aber gehören jenem Zeitraum die beiden heiligen Familien an, welche das Louvre befitzt (Nr. 438 und 439).

Die erftere zeigt eine für Andrea auffallend kühle Haltung in der Farbe; die letztere läfst wegen völliger Uebermalung ein Urtheil nicht zu. Sie ift gezeichnet: Andrea del Sarto Florentino Faciebat und trägt zugleich das Monogramm. Was fonft an heiligen Familien in Frankreich vorkommt, wird man wohl zum gröfsten Theile auf Rechnung des Sguazzella fetzen müffen.

Gerade als Andrea befchäftigt war für die Herzogin von Angoulême einen büfsenden Hieronymus zu vollenden, trafen Briefe von feiner Frau ein, die ihn zu plötzlicher Rückreife nach Florenz beftimmten. Nach einer Andeutung Vafari's wären es nur egoiftifche Motive gewefen, die Lucrezia dazu beftimmten, alle Sehnfucht nach ihr in dem armen Andrea wachzurufen, ja fie fchrieb ihm fogar, er werde fie todt antreffen, falls er nicht bald zurückkehre. Ob dazu noch ein befonderer Grund kommt, der Andrea zu fo plötzlicher Abreife trieb, ift nicht bekannt; gewifs ift es nur, dafs auch er die fchöne Frau immer vor feinen Augen fah, fo dafs die Madonnen ftets Lucrezia's Züge annehmen.

Der Künftler erbat fich vom Könige Urlaub nach Florenz um dort nur einige Angelegenheiten zu fchlichten, dann aber in Gefellfchaft feines Weibes zurückzukehren. Der König gewährte die Bitte und nachdem er ihm eine bedeutende Geldfumme zum Ankauf von Malereien und Skulpturen eingehändigt, liefs er ihn auf das Evangelium fchwören, innerhalb weniger Monate in Paris wieder einzutreffen. — In Florenz angekommen, vergifst Andrea im Jubel über den Wiederbefitz der Frau und der Freunde feiner Auftrage und Pflichten. Gelage folgt auf Gelage; die Verwandten find gerne bereit, die natürliche Gutmüthigkeit des Künftlers auszunutzen; fchliefslich kommt diefer noch auf den Gedanken, fich ein eigenes Haus zu bauen. Da war nicht nur das Erfparte bald zur Neige, fondern auch die zum Ankauf von Kunftwerken erhaltenen Summen des Königs waren ausgegeben. Nun erwacht wohl Andrea's Gewiffen, er möchte dem König feine Schuld geftehen, feine Vergebung anflehen. Aber Lucrezia, die bei folchem Stande der Dinge nicht daran denken durfte, den



Madonna del Sacco. Wandgemälde im Kreuzgang des Servitenklosters.

Meifter zu begleiten, befchwört ihn unter Thränen in Florenz zu bleiben. Solcher Macht vermag Andrea nicht zu widerftehen und bricht fo Treue und Wort feinem Schützer und Herrn. Die Gröfse der fittlichen Schuld mochte weder ihm und noch weniger feiner Gattin klar gewefen fein. Lucrezia handelt als Weib, das ihre Neigung über jeden Pflichtbegriff ftellt, auf Andrea's weichliches Gemüth aber konnte nichts allmächtiger wirken als die Thränen der Geliebten. König Franz freilich ergrimmte mit Recht über folchen Treubruch, und lange Zeit hindurch durfte kein florentinifcher Künftler vor feinen Augen fich fehen laffen.

Der Reputation Andrea's in Florenz fcheint dies Ereignifs nicht weiter gefchadet zu haben; wir fehen ihn bald mit Auftragen fowol von hervorragenden Perfönlichkeiten als auch von Corporationen reichlich bedacht. Während feines Aufenthaltes in Frankreich hatte Francia Bigio im Scalzo gearbeitet; kaum aber war Andrea wieder in Florenz angekommen, fo wandte fich die Compagnie fofort mit dem Erfuchen an ihn, fein unterbrochenes Werk zu vollenden. Für den Moment (1520) kamen allerdings nur die Allegorien des Glaubens und der Hoffnung, zu beiden Seiten der Eingangsthür, zu Stande; ein Auftrag feines alten Gönners und Freundes Ottaviano de' Medici rief ihn nach Poggio a Cajano. Es war dies ein alter Landfitz der Medizeer; Lorenzo, welcher die Villa 1480 durch Giuliano da Sangallo neu aufbauen liefs, verweilte dort gern in Gefellfchaft feiner gelehrten und künftlerifchen Freunde; als Poët hat er fie in feiner herrlichen bukolifchen Dichtung »Ambra« verherrlicht. Nun wollte Leo X. einen Saal derfelben mit Fresken fchmücken laffen; Giulio de' Medici, welcher damals die florentinifchen Angelegenheiten zu verwalten hatte, übergab die Beforgung des Auftrags an den fich viel in Künftlerkreifen bewegenden Ottaviano, der Francia Bigio, Pontormo und Andrea berief. — Francia Bigio malte den von Römern im Triumph getragenen Cicero, Pontormo verfchiedene Allegorien, Andrea den Caefar, der von der Thierwelt die Tribute empfängt. Doch kam dies Werk nur bis zur Hälfte; der Tod Leo's X. (1. Dez. 1521) führte eine lange Stockung der Arbeiten herbei; erft Ferdinand I. liefs das von Andrea Begonnene 1580 durch Aleffandro Allori beenden. Das befagt auch die Infchrift: Anno Domini 1521 Andreas Sartius pingebat et Anno Domini 1580 Alexander Allorius sequebatur. Doch auch dem gegenüber, was von Andrea vorhanden, mufs man fein Urtheil herabftimmen. Der Meifter war in den engen Bann der antiquarifchen Phantafie des Paolo Giovio gedrängt, welcher die Wahl und Anordnung der Stoffe zu beftimmen hatte. In folchem bunten Getümmel war er nicht zu Haufe und bot deshalb nur anfprechende Einzelheiten. Der Eindruck des Ganzen aber ift kaum höher, als der einer improvifirten Dekorationsarbeit.

Nach Unterbrechung des Werkes zu Poggio a Cajano wandte fich Andrea wieder den Arbeiten im Scalzo zu. Anfangs 1522 malte er dort den Tanz der Salome, im Frühling 1523 endete er den »Tod des Johannes« und wenige Wochen darauf die »Ueberbringung feines Hauptes«, im Sommer deffelben Jahres endlich die »Erfcheinung des Engels bei Zacharias«. Im »Tanz der Salome« ift das Arrangement doch gar zu ärmlich; im »Tod des Johannes« und der »Ueberbringung

feines Hauptes« ift rühmend das künftlerifche Feingefühl hervorzuheben, welches beftrebt ift, in möglichfter Weife das Gräfsliche des Gegenftandes zu überwinden. In diefelbe Zeit werden die Darftellungen aus dem Leben Jofef's zu fetzen fein, welche fich jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 87 und 88) befinden. Wahrfcheinlich dienten fie zum Schmucke zweier Kaffetten, welche zu dem Hausgeräthe gehörten, womit Salvi Borgherini die Hochzeitskammer feines Sohnes fchmückte, als fich diefer mit Margarita, der Tochter des Roberto Acciajuoli, vermälte. Jede Tafel zeigt eine Zufammendrängung mehrerer Momente; damit ift auch eine einheitliche und überfichtliche Kompofition Preis gegeben; aber man fühlt fich angefprochen durch die fchlichte Liebenswürdigkeit der Erzählung und durch die vernehmliche Ankündigung erwachenden Naturgefuhls, wie es fich in der umftändlichen forgfältigen Behandlung des Landfchaftlichen kundgiebt.

Im Herbfte 1523 finden wir Andrea im Nonnenklofter S. Piero zu Luco im Mugello befchäftigt. Schon im Jahre 1522 war eine peftartige Krankheit von Rom aus nach Florenz gebracht worden; doch blieb fie damals noch auf einzelne Quartiere befchränkt. Nun aber wuchs fie zu grofser Heftigkeit, und fo war es dem Andrea erwünfcht, dafs er auf Vermittlung des Antonio Brancacci den Auftrag für Luco erhielt; er zog dahin mit feinem Weibe, feiner Schwägerin, seiner Stieftochter und einem Gehilfen. Der dortige Aufenthalt dauerte zwar nur wenige Monate, dennoch brachte er während diefer Zeit drei Werke, eine »Heimfuchung«, einen »Chriftuskopf« und eine »Pietà«, zu Stande, von welchen aber nur Letztere noch erhalten ift (Palazzo Pitti, Nr. 58). Johannes ftützt den todten Chriftus im Rücken, fo dafs diefer in einer halbfitzenden Lage fich befindet; Maria kniet ihm zur Seite und hält feinen Arm und feine Hand in ihren Handen; zu Füfsen kniet Magdalena und weiter nach rückwärts Katharina; im Hintergrund ftehen die Apoftel Petrus und Paulus. Vor Perugino's Pietà hat das Bild die grofsartigere Kompofition voraus, während die des Fra Bartolomeo den Andrea fchon in diefer Beziehung übertrifft; an intenfivem Gefuhlsgehalt aber kann fie fich fchon nicht mehr mit dem Werke des Perugino, gefchweige denn mit dem des grofsen Frate meffen. (Vergl. die Abbild. S. 33.) Man denke an die Paffionsgefchichte der Liebe, die auf dem Gefichte der Maria des Fra Bartolomeo gefchrieben fteht! Dafür kann uns die dramatifche Bewegtheit, die Andrea in den Hergang zu bringen fuchte, nicht entfchädigen; wir fuhlen nur um fo intenfiver den Mangel concentrirten Innenlebens. Gemalt ift das Bild vorzüglich.

Gegen Ende des Herbftes nach Florenz zuruckgekehrt malte Andrea zunächft im Scalzo die Heimfuchung und fodann fur einen Glafer Beccuccio, der zu Gambaffi im Elfathale wohnte, eine Madonna auf Wolken thronend, affiftirt von fechs Heiligen. Das Bild befindet fich jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 307). Der Kompofition nach gehört es zu den fchönften Werken des Andrea; die Farbe läfst ein Urtheil nicht mehr zu, da fie durch Uebermalung und andere Verwuftung zu viel erlitten hat.

Vielleicht darf man in diefelbe Zeit auch jene fünf herrlichen Heiligenfiguren fetzen, die jetzt zerftreut im Dome von Pifa aufgehängt find. Es find dies: Johannes der Täufer, Petrus, Katharina, Agnes und Margarita. Er malte fie für die Kirche Madonna di Sta. Agnefe in Pifa. Man kann Vafari nicht wider-

fprechen, wenn er von den drei weiblichen Heiligen fagt, fie feien die fchönften und anmuthigften Frauengeftalten, die Andrea jemals gemalt habe. Auch coloriftifch gehören fie zu den vollendetften Thaten feines Pinfels.

In das Jahr 1524 fallen die Copien der von Rafael gemalten Porträts des Kardinals Giulio de' Medici und des Papftes Leo's X., von zwei Kardinälen begleitet. Die erftere diefer Copien ift fpurlos verfchwunden, die letztere befindet fich



Figur aus dem Abendmahl.
Wandgemälde im Refectorium des Klofters S. Salvi.

im Mufeum von Neapel. Die Gefchichte derfelben wird von Vafari breit erzählt; es ift eine Fälfchung in aller Form, durch Ottaviano de' Medici in patriotifchem Eifer hervorgerufen, um dem Federigo II. von Mantova ftatt des ihm von Clemens VII. verfprochenen Rafael'fchen Originals die Copie des Andrea auszuliefern. Nicht blos der Herzog felbft, auch Giulio Romano, der Schüler Rafael's, wurde getaufcht. Als dann nach Jahren Giulio Romano von Vafari über den Thatbeftand aufgeklart wurde, zog er fich mit den fchlagfertigen Worten aus der

Affaire: »Ich schätze dies Bild nun nicht geringer, als wenn es von Rafael's Hand wäre, und selbst noch höher; denn es ist aufser aller Ordnung, dafs ein grofser Meister seine eigene Manier so sehr zu verläugnen und die eines andern in solcher Vollendung nachzuahmen vermag.« Diese Arbeit kam später in die Galerie Farnese in Parma und von da durch Erbschaft an den König von Neapel. — Als Copie ein Meisterstück vermag das schärfere Auge den Unterschied vom Original doch wahrzunehmen; nicht blos dafs die Freiheit des Vortrags mangelt, auch das coloristische Verfahren Andrea's, wie immer es sich an das Rafael's anzuschmiegen sucht, kann nicht gänzlich seine andern Ausgangsprinzipien verleugnen. Die letzten Geschichtschreiber der italienischen Malerei bestimmen die coloristische Differenz dahin: »Die Lichter haben zwar hinreichenden Schmelz und Helle, um der Arbeit das Lob guter Nachahmung des Rafael zu sichern, aber die Schatten-



Gruppe aus dem Abendmahl.
Wandgemälde im Refectorium des Klosters S. Salvi.

töne füllen in Folge ihrer zäheren Beschaffenheit die Formen nicht völlig genug aus, und den wenn auch treu nach Rafael copirten Gewandfarben geht die geschlossene Einheit ab, welche das Original besitzt« (Crowe und Cavalcaselle IV. 572).

Das folgende Jahr (1525) ist durch eine der geruhmtesten Arbeiten Andrea's vertreten, nämlich die Madonna del Sacco (sie mit Biadi in das Jahr 1514 zurückzufetzen, ist aus stilistischen Gründen unmöglich). Das Bild ist al fresco gemalt und nimmt die Lünette über der Thür ein, welche vom Kreuzgang aus in den Convent der Serviten führt.

Maria sitzt auf einer Marmorstufe; das überaus lebendige Kind will über ihren Schofs hinüber dem Joseph zueilen, welcher seitwärts, an einen Sack gelehnt sitzt, ein geöffnetes Buch in der Hand haltend. Kaum wird uns bei einem anderen Werke des Andrea der Mangel inneren Lebens in so peinlicher Weise fühlbar wie hier, wo wir den grandiosesten Formen und der vollendetsten technischen Ausführung begegnen. Maria erinnert nicht blos im Gesichtstypus an die

Madonnen des Michelangelo; fie ift in Bezug auf Formengebung in wahrhaft michelangeleskem Geifte gedacht, und die Behandlung der Gewandung bringt zur imponirenden Grofsartigkeit noch anmuthige Natürlichkeit. Aber was zeigt das Geficht? Ift das nicht der nichtsfagende und gelangweilte Ausdruck des gedungenen Modells? Und Jofeph füllt zwar den Raum in befter Weife, ift aber durch den Hergang fo wenig intereffirt, dafs gar keine höhere Nothwendigkeit feines Dafeins vorhanden ift. Nur das Kind in feiner liebenswürdigen Unruhe bietet dem Auge, das nicht blos Formen und Farben fchaut, Erquickung. Coloriftifch ift das Werk noch heute trotz aller Verwuftung ein Wunder und bezeichnet den Höhepunkt von Andrea's Freskotechnik. (S. die Abbildung S. 37.)

Es war dies die letzte der Arbeiten Andrea's im Serviten-Klofter; im Frühling des folgenden Jahres fchlofs er feine Freskenreihe im Scalzo. Zum Vorwurf diefer letzten Compofition nahm er die Geburt des Johannes. Elifabeth, im Bette halb aufgerichtet, wendet fich mit fragendem Blick an Zacharias, der den Namen, welchen der Neugeborene tragen foll, auf ein Blatt fchreibt. Eine junge Frau (von etwas fchwerfälligen Formen) übergibt das Kind der Mutter. Links fitzt eine Alte, welche fich über das Ereignifs zu verwundern fcheint. Im Hintergrunde wird eine andere Geftalt fichtbar, die, während fie die Thürfchwelle überfchreitet, fich noch einmal neugierig zurückwendet. Die Compofition ift ebenfo einfach als grofsartig; aber hier ift mehr als blos fchöne Füllung des Raums, es ift geiftiger Zufammenhalt, geiftiges Leben und Bewegtheit darin. Der Weg, der von der Taufe Chrifti bis hierher führt, ift wahrlich kein kurzer. Zwar ift es nur wenig von innerem Wachsthum, einem Wachsthum der Gedanken und Gefühlskraft, das wir wahrnehmen, aber welche Kräftigung und Entwickelung des Schönheitsfinns, welche Läuterung der Formenfprache!

Auf diefes Werk folgt das Abendmahl im Refectorium des Klofters S. Salvi: auch diefes der Abfchlufs längft begonnener Arbeiten.

Im Mittelpunkt der Tafel fitzt der Heiland — an der einen Seite hat er Johannes, auf deffen eine Hand er die feine legt, an der andern Judas, dem er das Brod reicht. Dann folgen noch weiter nach rechts und links je zwei Gruppen, wovon jede aus zwei Jüngern befteht; an den beiden Schmalfeiten fitzt je ein Jünger. Im Hintergrund werden an einem Fenfter zwei Zufchauer fichtbar

Man darf fich den Genufs diefes Werkes durch keinen Ruckblick an das Abendmahl Lionardo's fchmälern. Andrea gab, was er aus feiner Natur heraus zu geben vermochte. Die ganze geiftige Bedeutung des Momentes nicht blos zu fühlen, fondern ihr auch künftlerifchen Ausdruck zu geben, war nur der Geiftesgewalt und Geiftesvornehmheit eines Lionardo möglich. Andrea's Abendmahl ift die treue Darftellung der Legende, wie fie ein naives Gemüth auffafst und wiedererzählt. Es find Fifcher, Leute aus dem Volke, welche uns in den Typen der Apoftel entgegentreten, meifterhaft individualifirt, aber ohne jede Andeutung ihrer höheren Miffion. (S. die Abbildungen S. 40 u. 41.) Der Chriftuskopf ift vornehmer, aber auch er fteht an Hoheit noch dem der Annunziata nach. Die Gebärdenfprache der einzelnen Jünger ift lebhaft und interpretirt den Hergang in klarer Weife. Die Behandlung des Gewandes zeigt die Periode der Madonna del Sacco. Das Colorit ift in vielen Theilen etwas verdorben. Im Ganzen wirkt es frifch und kräftig, ift aber

nicht ſo edel wie in der Madonna del Sacco oder der »Geburt Maria's«. (Ein Entwurf zu dieſem Abendmahl, in Oel gemalt, befindet ſich in der Univerſitäts-Galerie in Oxford.)

Der Vollendung des Abendmahls folgte eine neue Beſtellung der Mönche von Vallombroſa; Andrea malte für das Paradiſino — das Eremitorium des Haupt-



Das Opfer Abrahams. Dresdener Galerie.

kloſters, etwa 10 Minuten von dieſem entfernt auf einſamer Bergſpitze gelegen — die vier Schutzheiligen des Kloſters: Johannes Battiſta, Johannes Gualbertus, Bernhard und Michael. Das Werk iſt gezeichnet: Ann. Dom. M. DXXVIII. Es war in zwei Compartimente getheilt und bildete die Seiten-Flügel eines Triptychons, deſſen Mitteltafel eine alte Malerei byzantiniſchen Stils war; zwei Putten, die dazu gleichfalls gehörten und jetzt ſelbſtändig aufgeſtellt ſind (ebenda, Nr. 62), waren wohl in Beziehung zu dem alten Bilde gebracht. Die Heiligen, welche blos aſſiſtirend gedacht waren, ſind ſchöne kräftige Geſtalten, die in ihrer Haltung ſtark an Fra Bartolommeo erinnern.

In das Jahr 1529 wird das Opfer Abraham's zu fetzen fein, das Andrea im Auftrage des Giovanbattifta della Palla malte, der als Agent Franz I. mit diefem Bilde vielleicht eine Wiederverföhnung des Königs mit feinem Landsmann zu bewerkftelligen beabfichtigte.

Abraham, eine gewaltige mächtige Geftalt, ift eben daran, das Opfer an feinem Sohne zu vollziehen, als ein Engel von rückwärts heran fchwebt ihn daran zu hindern. Seitwärts erblickt man einen Diener mit einem Maulthier. Reiche, fchön gegliederte Gebirgslandfchaft ift die Stätte des Hergangs. (S. die Abbildung.) Es exiftiren übrigens zwei von Andrea felbft herrührende Redactionen diefes Gegenftandes eine zu Madrid (Mufeum del Prado, Nr. 387), eine andere zu Dresden (Mufeum, Nr. 44). Die Provenienz des Dresdener Exemplars ftellt es feft, dafs diefes die gerühmtefte und defshalb wohl auch die für den König Franz I. beftimmte Behandlung diefes Gegenftandes ift.

Ein jüngerer Zeitgenoffe Vafari's, der vor letzterem fchrieb (zwar kürzer, aber oft mit mehr Kritik), gedenkt diefes Werkes mit folgenden Worten:

»Das letzte Werk, welches er (Andrea) vollendete, war ein Bild von ca. 3 Ellen Höhe, welches das Opfer Abrahams und einige Hirten (damit find jene zwei Nebenfiguren gemeint) darftellte. Er zeigte darin, dafs er im Vollbefitze der Kunft und ein ausgezeichneter Meifter war; dies Werk, welches hernach der Marchefe Pefchara durch Vermittelung des Filippo Strozzi befafs, ift würdig, zwifchen den feltenften alten Werken aufgezählt zu werden.« — Thatfächlich ift die Arbeit in Compofition und Zeichnung ein Meifterftück, in welchem man an die Antike und an Michelangelo zugleich gemahnt wird; die Aehnlichkeit des Ifaak mit dem einen der Knaben in der Laokoongruppe ift mit Recht hervorgehoben worden. Abraham zeigt in feiner Körperwendung und im Flufs des Gewandes ein Pathos, das dem Momente entfpricht, aber bei Andrea wahrhaft ungewöhnlich erfcheint. Die Farbe ift flott behandelt, aber kräftig und harmonifch.

Das Bild des Mufeo del Prado dürfte die für Paolo da Terraroffa beforgte Replik fein; die Wiederholung in Lyon ift ein Werk der Schule des Andrea.

Dem Jahre 1529 gehört auch die für Ottaviano de' Medici gemalte heilige Familie an, die fich jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 81) befindet.

Maria fitzt auf dem Boden, das Kind rittlings auf dem Knie haltend; dies wendet fich dem kleinen Johannes zu, der von Elifabeth aus ihm zuftrebt. Die anmuthig arrangirte Situation ift in heitere Landfchaft verfetzt, aber der Zug tieferen Gemüthslebens mangelt hier wie in anderen heiligen Familien Andrea's, bei denen ebenfo wie hier die anmuthige Gruppirung, der meift herzbefiegende Liebreiz des Kindes uns dies weniger fühlen läfst, felbft wenn fie nicht in folchem Farbenreize ftrahlen, wie dies bei diefer heiligen Familie der Fall ift.

Im letzten Lebensjahre begegnen wir Andrea mit Durchführung eines nicht gerade ehrenvollen Auftrages befchäftigt. Das republikanifche Florenz kämpfte 1530 feinen Todeskampf; in fo fchwerbewegter Zeit feiert die Kunft keine Fefte; da mochte Andrea, der das Sparen nie verftanden, fich in nicht gerade neidenswerthen Verhältniffen befinden. So übernahm er von der Signoria den Auftrag, die Bilder dreier Flüchtlinge — des Cecco und Jacopantonio Orfini, dann des



Facſimile einer Handzeichnung in den Uffizien zu Florenz.

Giovanni da Leffa — welche in effigie gehangen worden waren, zur Erinnerung ihrer Schande an der Fafsade der Mercanzia Vecchia zu malen. Er that dies hinter einem Brettergerüft verborgen, da er fürchtete gleich Andrea del Caftagno, mit dem Beinamen »degli Impiccati« gefchmäht zu werden. — In gleicher Weife malte er am Palafte des Podestà die Bildniffe der Rebellen: Aleffandro Corfini, Taddeo Giudici, Pierfrancesco Ridolfi.

Unterdeffen kam die unglückliche Stadt dem Vollzuge ihres Schickfals immer näher. Die Aufopferung der Bürger vermochte wenig mehr zu helfen; der Verräther Malatefta Baglioni hatte fich ja in den Befitz aller Macht zu fetzen gewufst. Nachdem Francesco Ferucci bei Gavinana im Piftojefifchen gefallen, war der Untergang der florentinifchen Freiheit unabwenbar; die Medici zogen in Florenz ein. Damit war der Krieg zwar vorbei, aber die Seuche, welche feit 1522 nicht mehr ganz erlofchen, brach wieder mit furchtbarer Heftigkeit aus. Auch Andrea ward ein Opfer derfelben; er ftarb einfam, wie Vafari erzählt, gemieden von Lucrezia, welche die Furcht vor der Peft von ihm fernhielt. Still und ohne Gepränge liefs ihn die Bruderfchaft vom h. Sebaftian, der er feit Februar 1529 angehörte, begraben; am 22. Januar 1531 (flor. St. 1530) wurde die Seelenmeffe für ihn gelefen. Seine Ruheftätte fand er in der Servitenkirche, der Stätte feiner herrlichften Werke. Dort wurde ihm auch von feinem Schüler Domenico Conti ein Grabftein gefetzt, zu welchem Pier Vettori die pietätvolle Infchrift abfafste. In Folge von Streitigkeiten, welche die Confraternität vom h. Sebaftian wegen ihrer Begräbnifsftellen in der Nunziata-Kirche mit dem Klofter hatte und wobei fie fchliefslich den Kürzeren zog, wurde der Grabftein des Andrea fpäterhin von feiner Stelle entfernt und kam abhanden. Da trug im Jahre 1606 der damalige Prior des Klofters Sorge, dafs dem Künftler an der Stelle feines Wirkens im Vorhofe felbft, zwifchen dem erften und zweiten Philippus-Bilde ein Denkmal gefetzt werde. Es befteht dies in Andrea's Bruftbild von Marmor und einer rühmenden Infchrift.

Lucrezia überlebte ihren Gatten um viele Jahre; fie ftarb hochbetagt im Jahre 1570.

Das beglaubigte Selbftporträt Andrea's (Uffizien, Saal der Malerbildniffe, Nr. 280), das uns den Künftler in feinen reifften Mannesjahren darftellt — gem. ca. 1529 — zeigt uns einen kräftigen Typus, einfach, faft ruftikal, aber voll Freundlichkeit und Gutmüthigkeit. (Vergl. den Holzfchnitt S. 22) Sein Selbftporträt in der »Anbetung der Könige« wurde oben erwähnt; aus derfelben Zeit mag ein drittes Selbftbildnifs ftammen, welches jetzt Marchefe Campani in Florenz befitzt.

Wenn Andrea an innerem Gehalt feinen gröfsten Zeitgenoffen nachfteht, in der Sphäre künftlerifcher Mittel erfcheint er als ein fo grofser Entdecker, dafs er fchon um deswillen den Gröfsten feiner Zeit beigeordnet werden mufs, will man den Umfang des künftlerifchen Vermögens jener Periode annähernd richtig beftimmen.

Von feinen Schülern fei, aufser den fchon erwähnten Sguazella, Pontormo und Vafari noch Domenico Pulijo genannt, der aber die malerifche Manier des Andrea ziemlich oberflächlich zur Darftellung brachte.

Es find nun noch einige wichtigere echte Werke Andrea's, die im Texte nicht genannt wurden, anzuführen:

Florenz. Palazzo Pitti: Verkündigung (Nr. 163) für Giuliano della Scala gemalt; durch Reftauration verdorben. — Zwei Affunten (Nr. 191 u. 225), die erftere für Bartolommeo Panciatichi gemalt (nicht vollendet). Gleichfalls nicht von Andrea's Hand vollendet: Maria in der Glorie und vier Heilige (Nr. 123.) Der obere Theil dürfte von Andrea herrühren, der untere von Morgante Bonilli da Poppi. — Verkündigung (97), urfprünglich für die Abtei von S. Godenzo beftimmt; ganz übermalt. — Bildniss eines jungen Mannes (Nr. 66), desgl. 184 (hübfch in der Farbe, aber leichtfertig gezeichnet). — Johannes der Täufer (Nr. 265), wahrfcheinlich das im Auftrag des Giovan Maria Benintendi gemalte Bild. —

Uffizien: Nr. 1254, S. Giacomo, urfprünglich für die Bruderfchaft S. Giacomo del Nicchio gemalt; fehr verdorben. — Nr. 188, weibliches Bruftbild. — Nr. 1169, Porträt eines jungen Mannes (vielleicht das von Vafari citirte eines vallombrofifchen Gefchäftsträgers); reftaurirt.

Rom. Galerie Barberini: Nr. 90, Heilige Familie, in einzelnen Partien übermalt. — Galerie Borghefe, III. Zimmer: Nr. 28, h. Familie.

Neapel. Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli, rechts v. Haupteingang: H. Familie.

Genua. Palazzo Brignoli (Sala autumio): H. Familie.

Berlin. Mufeum: Nr. 246, Maria mit dem Kinde und Heilige. Eine der fchönften Compofitionen des Meifters aus dem Jahre 1528; durch Reftauration ganz verdorben.

Wien. Belvedere, Flor. Sch. Zimm. IV: Nr. 23, Pietà. Gez.: And. Sar. Flor. Fac. — Nr. 4, Tobias mit dem Engel, zur Seite Laurentius u. ein kniender Stifter.

München. Pinakothek: Nr. 578, Bruftbild des h. Jofef.

Dresden. Mufeum: Nr. 43, Verlobung der h. Katharina.

Madrid. Mufeo del Prado: H. Familien Nr. 387 u. 388.

Paris. Louvre: H. Familien Nr. 438 u. 439.

London. National-Mufeum: Nr. 690, Mannesbildnifs, mit Andrea's Monogramm. — Bethnal Green Mufeum: Madonna mit dem Kinde, Engel u. Heilige. Gez.: Andrea del Sarto Florentinus Faciebat.

Bemerkung.

Benutzt wurde für das Capitel vornehmlich: Vafari, Vite etc. Erfte Ausg. Firenze 1550 und Ed. Le Monnier. — Biadi, Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto (Firenze, 1829). — Reumont, Andrea del Sarto (Leipzig 1835). — Crowe und Cavalcafelle, Gefch. d. ital. Malerei, Deutfche Ausg. v. M. Jordan. Bd. IV. — Anonymo, Vite de' pittori etc. Ms. Magl. XVII. 17. (Darin findet fich u. A. angegeben, Andrea fei Schüler des Raffaelino del Garbo gewefen, eine Angabe, die, wenn fie nicht ganz verworfen werden foll, nur in der von mir im Texte angegebenen Weife verftanden werden kann. Die Stelle im Texte über das »Opfer Abraham's« ift eben demfelben Manufkripte entnommen. Der Verfaffer deffelben fchrieb vor Vafari.)

LXI.

LIONARDO DA VINCI.
BERNARDINO LUINI.

Von

Carl Brun.





Lionardo da Vinci.*)

Geb. in Caftell Vinci 1452; geft. in Caftell Cloux bei Amboise 1519.

»La isperientia non falla mai, ma
sol fallano i nostri giuditi.«
»Leonardo Vinci, discepolo della sperienza.«

Während wir den Bildungsgang Michelangelo's und Raffael's ziemlich deutlich verfolgen können und uns befonders das künftlerifche Werden des Letzteren klar vor Augen liegt, ift die Entwicklungsgefchichte Lionardo's vielfach unferem Blick entzogen. Es hat über den Schöpfungen da Vinci's ein eigener Unftern gewaltet! Sein Hauptwerk ift faft vernichtet und die meiften feiner Jugendarbeiten find verfchollen; denn was in den Galerien fur folche ausgegeben wird, kann vor der Kritik nicht beftehen. So mufs man fich an die fpärlichen Berichte halten, die in den Schriften der Kunfthiftoriker des fechzehnten Jahrhunderts zu finden find. Männer wie Vafari und Lomazzo konnten noch aus eigener Anfchauung fprechen, und ihre Aufzeichnungen machen in Folge deffen wenigftens

*) Das vorftehende Portrait ift nach der Zeichnung Lionardo's in der Ambrofiana gefertigt

Anſpruch auf Glaubwürdigkeit, wenn ſie auch für die Werke ſelbſt nur geringen Erſatz bieten. Die bildenden Künſte treten dem Auge durch den Raum in die Erſcheinung und können daher durch das Wort nur ſchlecht vermittelt werden, daſſelbe giebt allenfalls die Umriſſe eines Kunſtwerks wieder, wird es jedoch nie unmittelbar beleben. Gerade deshalb ſteht ja Raffael uns ſo nahe, weil wir Werke von ihm aus früher und frühester Zeit geſehen haben, das Intereſſe wächſt mit der direkten Einſicht in den Entwickelungsprozeſs des Menſchen. Die iſt aber bei Lionardo ſchlechterdings nicht möglich. Wie Pallas Athene, da ſie aus dem Haupte Jupiters hervorging, ſo ſteht plötzlich ſein Abendmahl fertig da und zeigt uns den Meiſter gleich auf der Höhe ſeiner Kunſt angelangt; die Kritik verſtummt, und der Beſchauer fühlt ſich wie überwältigt von der Groſsartigkeit der Conception; wie es möglich war, eine ſolche Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, wird ihm ewiges Geheimniſs bleiben.

Mehr noch als durch das Fehlen ſeiner Jugendwerke wird das Verſtändniſs der Perſönlichkeit Lionardo's durch ſeine unendliche Vielſeitigkeit erſchwert. Wenn Michelet ihn einmal den Fauſt der italieniſchen Renaiſſance nennt, ſo iſt das immerhin gewagt, aber in mancher Beziehung doch zutreffend; bei Lionardo darf allerdings nicht gefragt werden, womit er ſich beſchäftigt, ſondern womit er ſich nicht beſchäftigt hat. Er war in den bildenden wie redenden [1]) Künſten gleich heimiſch, und hat als Mann der Wiſſenſchaft gefunden, was viele vor ihm umſonſt ſuchten und wodurch mancher Spätere berühmt geworden iſt. Nach den neueſten Forſchungen haben einige der namhafteſten Gelehrten ihm die Priorität ihrer Entdeckungen abzutreten. Er war ein gewiegter Mathematiker und Geometer [2]) und kennt als ſolcher merkwürdigerweiſe ſchon die Plus- und Minuszeichen; er conſtruirt ſich vor Tartaglia einen Proportionalzirkel mit beweglichem Centrum und berechnet vor Commandin und Maurolycus den Schwerpunkt der Pyramide [3]); ſein diesbezüglicher Beweis wird noch heute angewandt. Als Phyſiker und Mechaniker leiſtete er für ſeine Zeit geradezu Unerhörtes. Die Mechanik nennt er das Paradies der mathematiſchen Wiſſenſchaften, eine Definition, die gewiſs ſehr bezeichnend iſt für die Klarheit, mit welcher er ſchon damals der inductiven Methode huldigte. Auf ſie iſt denn auch die Sicherheit zurückzuführen, mit der er ſich auf dem Gebiete der exacten Wiſſenſchaften bewegte. Er war ſich vollkommen bewuſst, daſs man, um zu poſitiven Reſultaten zu gelangen, vom Beſondern aufs Allgemeine ſchlieſsen, vom Experiment ausgehen und ſich auf die durch dasſelbe gemachten Erfahrungen ſtützen muſſe. Schon inſofern iſt er der Vorgänger Bacon's und Galiläi's geweſen. Alle Geſetze, ſo Himmel und Erde bewegen, durchforſcht er an der Hand von Experimenten; von Erſcheinungen wie der Kraft, dem Fall und dem Gewicht der Körper, der Wellenbewegung und der Rotation der Erde [4]) legt er ſich genaue Rechenſchaft ab; die ſeit Archimedes verlorenen Hebelgeſetze ſtellt er zum erſten Mal wieder auf, und über viele Geſetze der Statik und Hydroſtatik, die etwa hundert Jahre ſpäter von Stevinus entdeckt wurden, war ſich Lionardo ſchon vollkommen klar. Wenn nicht Alles trügt, kannte er auch das Geſetz von der ſchiefen Ebene; vom ſpecifiſchen Gewicht wuſste er jedenfalls. Und nicht nur rang er ſich zur Erkenntniſs dieſer Geſetze durch, er wuſste ſie auch

praktifch anzuwenden, die Hebelgefetze z. B. thaten ihm bei Bauten einen Dienft, der Nichteingeweihten oft fabelhaft erfcheinen mufste. Lionardo ift ferner, wie Lombardini[5]) treffend nachgewiefen hat, als der Begründer der Hydraulik zu betrachten; er war überzeugt von der moleculären Befchaffenheit des Waffers, und auch die Lehre von der Wellenbewegung des Meeres ift nach Cialdi[6]) mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen. Und was feiner Genialität die Krone auffetzt: er überträgt diefe Theorie auf das Licht und den Schall und ftrebt fo hinter die Gefetze der Optik und Akuftik zu kommen, die ihm als Maler und Mufiker befonders am Herzen lagen. Nicht dem Cesare Cesariani oder dem Cardanus, wie bisher angenommen wurde, fondern Lionardo ift die Erfindung der Camera obscura zu vindiciren. Die Optik brachte ihn von felbft auf die Anatomie des Auges, er fucht den Prozefs des Sehens zu ergründen, zerlegt zu dem Zweck das feinfte Organ des menfchlichen Körpers, und das Innere des Auges thut fich vor feinem Scharfblick auf. Seine allgemeinen anatomifchen Kenntniffe[7]) find bekannt; nicht nur die Anatomie des Menfchen, auch die der Pferde[8]) und Vögel intereffirt ihn, er treibt vergleichende Anatomie und ift beftrebt, fich von der Analyfe zur Synthefe zu erheben. In jenen Studien mag fein Freund Marcantonio della Torre ihm ein treuer Beiftand gewefen fein, die beiden Männer ergänzten fich vortrefflich: della Torre als Arzt und da Vinci als Zeichner! Und weit davon entfernt, fich auf genannte Wiffenfchaften zu befchränken, trieb er mit Leidenfchaft Metallurgie und Geologie; er baut Glühöfen und befchäftigt fich mit Pulverfabrikation; er ftudirt die Alpen und die Apenninen und fammelt fleifsig Verfteinerungen. Auch intereffirt er fich lebhaft für Geographie[9]) und Aftronomie, er wird von keinem Geringeren als Amerigo Vespucci auf dem Laufenden der damaligen Entdeckungsreifen der Spanier und Portugiefen gehalten, und ift nach Venturi der erfte, welcher die Behauptung aufgeftellt hat, dafs die meiften Continente ehedem Meeresgrund waren. Aufserdem gilt er für den erften Pflanzen-Anatomen[10]) und -Phyfiologen, er ift der Begründer der Wiffenfchaft von der Conftruction und Gruppirung der Blätter und betrieb den Selbftdruck, der erft in unferer Zeit von Auer wiedergefunden worden ift. Seine Thätigkeit als Kriegsingenieur[11]) ift bekannt, ihr hatte er hauptfächlich die Gunft der Fürften zu verdanken. — Wie grofs endlich feine Leiftungen als Mafchinenbauer anzufchlagen find, hat Hermann Grothe[12]) treffend nachgewiefen. In feinen Skizzenbüchern und Collegienheften kommen Conftructionen von Mafchinen zu Dutzenden vor, und davon find manche noch jetzt in Gebrauch, fo feine Marmorfäge in den Brüchen von Carrara[13]). Andere können fich, was die praktifche Wirkung anlangt, mit den heutigen fehr wohl meffen, ja übertreffen diefelben fogar noch, wie nach der Verficherung Grothe's feine Seilfpinnmafchine. Als Motoren benutzte Lionardo die menfchliche Kraft, das Waffer und den Dampf. Im Codex Atlanticus findet fich die Skizze einer Dampfkanone und der unzweideutige Ausfpruch, dafs vermittelft des Dampfs auch eine Barke auf dem Waffer mufste in Bewegung gefetzt werden können.

Es ift zwar anzunehmen, dafs nicht alle diefe Mafchinen, geiftreichen Erfindungen und Entdeckungen im Kopfe Lionardo's felbftändig gereift find, das ungeheure Volumen menfchlicher Erfahrung, welches er in feine Manufcripte

niedergelegt hat, dürfte vielmehr im Grofsen und Ganzen den Stand der damaligen Wiffenfchaften reflectiren, fo gehen wohl die wunderbar inftructiven Zeichnungen für Schleufenvorrichtungen auf die allgemeine Kenntnifs der zeitgenöffifchen Ingenieure zurück. Allein wenn auch, fchon der Umftand, dafs Lionardo in allen diefen Disciplinen vollkommen auf der Höhe feiner Zeit ftand, — und wir werden fehen, dafs er wefentlich über feine Zeit hervorragte — würde genügen, unfer Staunen zu erregen über die fchnelle Auffaffungsgabe des wunderbaren Mannes. Wie kam es nun, dafs mit Ausnahme des Tractats über die Malerei, der erft beinahe anderthalb Jahrhunderte nach feinem Tode erfchien [14], aber jedenfalls fchon zu Lebzeiten des Meifters unter den Künftlern curfirte, feine genialen Forfchungen bis auf die neuefte Zeit der Welt verfchloffen blieben? Es haben da mehrere Momente zufammengewirkt. In erfter Linie trifft Lionardo felbft die Schuld. Wie durfte er erwarten, von den berühmten Zeitgenoffen bemerkt zu werden und mit feinen Gedanken bei ihnen durchzudringen, wenn er nichts zur Publication derfelben that und fein Wiffen nur dem engften Freundeskreife und etwa noch den Schülern der Mailänder Akademie borgte? Man vergeffe nicht, dafs damals die mündliche Mittheilung weit langfamer und fchwerfälliger Verbreitung fand als heut zu Tage, wo Alles mit Dampf und Telegraph geht, und jedes ausgefprochene Wort fogleich von einem Anderen der Druckerfchwärze übergeben wird. Lag es denn überhaupt in Lionardo's Abficht, mit feinen vielfeitigen Studien vor die Oeffentlichkeit zu treten? Ich meine, diefe Frage können wir mit einiger Sicherheit bejahen. Er hatte entfchieden vor, fie im organifchen Zufammenhang, vielleicht wie fpäter Bacon, unter dem Titel »Novum organon scientiarum« herauszugeben, er kam aber leider zu keinem Abfchlufs. Immer vorwärts und vorwärts trieb ihn fein grübelnder und neuernder Geift, immer neue Perfpectiven thaten fich vor ihm auf, vom Hundertften kam er auf's Taufendfte, und fo wurde er nie fertig. Fragmentweife aber feine Funde zu veröffentlichen, widerftrebte feinem Gefühl; es war ihm Bedürfnifs, Alles künftlerifch einheitlich zu geftalten, auch hätte er damals ja umfonft nach jener Legion von Zeitfchriften gefucht, die lediglich der periodifchen Publication dienen. So behielt er einftweilen die Wahrheit für fich und feine Schüler und kümmerte fich wenig um die Zuftimmung der Welt; die Wahrheit war ihm vor Allem Selbftzweck, er diente ihr wie ein Hoherpriefter im Allerheiligften. Und als der Tod kam, feinen unfertigen Entwürfen und Speculationen ein Ziel zu fetzen, da legte Lionardo die ganze riefige Erbfchaft feines Geiftes in die Hände des Lieblingsfchülers, des Francesco Melzi, der den Meifter wie einen Vater verehrte, aber weit davon entfernt war, fein geiftiger Erbe in der vollen Bedeutung des Wortes zu fein; nach einem folchen hätte man im damaligen Italien überhaupt umfonft gefucht. Melzi hütete die Hinterlaffenfchaft wie ein todtes Capital, aber wenigftens treu wie einen Schatz; fo lange er lebte, blieb Alles bei einander. Erft nach feinem Tode wurden die Papiere Lionardo's nach den verfchiedenen Himmelsrichtungen hin verweht; ihre Schickfale könnten Anlafs geben zu einer neuen Odyffee [15]. —

Im untern Arnothal, hart an der Grenze von Piſtoja, aber noch auf florentiniſchem Boden, liegt der kleine Flecken Vinci. Derſelbe wäre nie zu ſo allgemeiner Berühmtheit gelangt, wenn nicht zufällig dort [16]) Lionardo das Licht der Welt erblickt hätte. Er wurde 1452, der Tradition zuſolge im Caſtell Vinci geboren, als ein Kind freier Liebe; keine Menſchenſatzung hatte den Bund geknüpft, dem er entſproſs. Sein Vater, Ser Piero da Vinci, damals ein Jüngling von fünfundzwanzig Jahren, liebte ein Mädchen Namens Caterina und wurde von demſelben wieder geliebt; dem Feuer dieſer Jugendliebe verdankt Lionardo das Leben. Bald nach ſeiner Geburt hörten die Beziehungen Piero's zu Caterina auf, er heirathete noch im ſelben Jahre, wahrſcheinlich auf Wunſch ſeines Vaters, in erſter Ehe Albiera di Giovanni Amadori, und Caterina vermählte ſich bald mit Accattabriga di Piero del Vacca. Nach dem Tode der erſten Frau war Ser Piero noch dreimal verheirathet und wurde mit groſsem Kinderreichthum geſegnet, er hatte neun Söhne und zwei Töchter, alle von den zwei letzten Frauen. Dieſe Kinder erhoben ſich kaum über das Niveau des Mittelmäſsigen und pochten Lionardo gegenüber ſtets auf ihre Legitimität, ſich wenig kümmernd um ſeine geiſtige Ueberlegenheit. Was wir von ihnen wiſſen, ſpricht gerade nicht zu ihren Gunſten. Wenn es ſich um eine Erbſchaft handelte, ſuchten ſie den Bruder um ſeinen Theil zu prellen, ja ſelbſt das väterliche Erbe wollten ſie ihm vorenthalten. Der Anſtifter ſolch kleinlicher Intriguen ſcheint Giuliano geweſen zu ſein, ein Sohn der Margherita, der dritten Frau Piero's; er war wie der Vater Notar der Signoria zu Florenz. Lionardo nennt ihn einmal das Haupt der andern Brüder; da Giuliano aber nicht der älteſte unter den Geſchwiſtern war, — er war der zweite Sohn Margherita's — ſo bezieht ſich dieſer Ausdruck wohl auf ſeine anwaltſchaftliche Stellung, er galt als der Vertreter der Familie, was auch aus dem Briefe hervorgeht, den Melzi ihm nach dem Tode Lionardo's ſchrieb. Das Betragen der Brüder zeugt von groſser Pietätloſigkeit und iſt um ſo weniger gerechtfertigt, da wahrſcheinlich Lionardo ſpäter vom Vater als rechtmäſsiger Sohn anerkannt wurde, und da mit Sicherheit aus den Regiſtern der Kataſtereintheilung des Stadtviertels Sto. Spirito von 1470 [17]) hervorgeht, daſs er im väterlichen Hauſe lebte und erzogen wurde. Lionardo, ſchon ein Jüngling von 18 Jahren, war damals allerdings noch geſchwiſterlos.

Ein Blick auf den Stammbaum der da Vinci zeigt, daſs der Beamtenſtand in der Familie gewiſſermaſsen Tradition war. Bis weit ins vierzehnte Jahrhundert hinauf laſſen ſich Notare des Namens Vinci urkundlich nachweiſen, der Vater Lionardo's war, wie wir ſahen, ebenfalls Notar. Lionardo ſelbſt ſollte von der Regel eine Ausnahme machen. Schon früh entwickelte ſich in dem Knaben neben anderen manigfaltigen Anlagen ein auſserordentlicher Formenſinn, und das Verdienſt, denſelben erkannt zu haben, gebührt nach Vaſari's Mittheilung dem Vater. Ueberzeugt von dem erhabenen Genius des Sohnes, nahm Piero einige ſeiner Zeichnungen und ging damit zu ſeinem Freunde Andrea del Verrocchio, ſein Urtheil ſollte entſcheiden, ob es der Mühe werth ſei, aus Lionardo einen Künſtler zu machen. Verrocchio ſah die Zeichnungen, konnte nicht genug ſtaunen über das Talent des jungen Mannes und rieth entſchieden zur weitern

Ausbildung desſelben; daraufhin ward Lionardo in ſeine Werkſtätte geſchickt. Das genaue Datum iſt nicht bekannt, Lionardo mag etwa gegen 1470 bei Verrocchio eingetreten ſein, 1472 wird er ſchon im Buche der Malerzunft genannt, und bis 1477 befand er ſich jedenfalls bei ihm.

Das Atelier Verrocchio's war die Pflanzſtätte, aus welcher viele der bedeutendſten florentiniſchen Meiſter der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hervorgingen, Lionardo kam dort mit Männern zuſammen wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi. Beſonders mit Letzterem muſs er in regem Wechſelverkehr geſtanden haben. Lorenzo, der ſieben Jahre jünger war als er, iſt durch ihn gewiſs künſtleriſch unendlich gefördert worden; in der Art und Weiſe wie er ſeine Farben aufzutragen pflegt, ſeine Oele ſorgfältig präparirt, das Gemalte immer von Neuem übermalt und ſich im Modelliren nie Genüge leiſten kann, iſt entſchieden der Einfluſs Lionardo's zu erkennen [18]. Uebrigens darf darum nicht vergeſſen werden, daſs die gemeinſame Technik Beider auf die Anweiſung Verrocchio's zuruckgeht. Er iſt der Erſte geweſen, der dem Zufall in der Malerei keine Conceſſionen mehr machte und beſtrebt war, die techniſchen Geſetze, nach denen der Maler zu verfahren hat, in wiſſenſchaftliche Formen zu bringen, über Alles gab er ſich die ſtrengſte und genaueſte Rechenſchaft. Und gleiche Urſachen erzeugen gleiche Wirkungen! Die langſame aber ſichere Handhabung der techniſchen Mittel, und das Streben des Plaſtikers nach ſorgfältigſter Modellirung, hatten zur Folge, daſs Verrocchio als Maler nicht viel ſchuf und, wie es ſcheint, ſich nie in der Frescotechnik verſucht hat. Auch von Lorenzo iſt kein Frescowerk nachzuweiſen, und von Lionardo nur ein einziges; Beide arbeiteten ebenfalls wenig, aber zeichneten ſich wie ihr Meiſter durch die Gründlichkeit ihrer Leiſtungen aus und verabſcheuten jede oberflächliche Mache und jede fabrikmäſsige Productivität. Sie machten der Schule, aus der ſie kamen, alle Ehre und blieben den dort eingeimpften Grundſätzen bis an ihr Ende getreu. Nicht ſo Perugino, aus deſſen letzten Werken eine grenzenloſe Nachläſſigkeit ſpricht.

Es wird erzählt, wie Lionardo kraft ſeiner gottbegnadeten Natur die ſchnellſten Fortſchritte gemacht habe; nicht nur im Zeichnen und Malen übte er ſich, ſondern in allen Zweigen, die in irgend welchem Zuſammenhang mit der Zeichenkunſt ſtehen: im architektoniſchen Zeichnen, im Modelliren in Erde und Gips und in den verſchiedenartigſten Techniken des Bildhauers, in den letzteren konnte ihn allerdings Niemand beſſer als der vielſeitige Verrocchio Anweiſung geben. Und nebenbei lag er mit der gröſsten Liebe zur Sache und mit dem ausdauerndſten Fleiſse allen möglichen Wiſſenſchaften ob. Vaſari giebt in ſeiner klaſſiſchen Biographie ein Verzeichniſs der Dinge, welche Lionardo, wir dürfen wohl annehmen, ſchon als Jüngling getrieben hat; denn die rieſige Univerſalität, und das ſelbſtändige wiſſenſchaftliche Arbeiten des reifen Mannes läſst ſich nur in der Vorausſetzung erklären, daſs ihm ſchon frühzeitig die Anfangsgründe aller Dinge geläufig waren. Als Künſtler wird er ſehr bald die Stufe erreicht haben, um auf eigenen Füſsen ſtehen zu können, wir finden ihn wenigſtens fünfundzwanzigjährig ſchon mit ſelbſtändigen Aufträgen beſchäftigt. Seinen Ruhm hat wohl ſeine Mitarbeiterſchaft an einem Bilde des Meiſters begründet. Welches

Vertrauen mufs Verrocchio in das Können des jungen Mannes gefetzt haben, wenn er es wagen durfte, ihm ganze Figuren auf feinen Werken zu überlaffen, und dafs er ihm nicht zu viel zumuthete, bezeugt das Bild felbft, welches, früher im Klofter S. Salvi, fich heute in der Akademie der fchönen Künfte zu Florenz befindet. Es ift in Oel gemalt und ftellt die Taufe Chrifti dar. Der Tra-



Engel Lionardo's aus der Taufe Chrifti von Verrocchio.

dition zufolge rührt einer der beiden Engel von Lionardo her. Diefelbe geht auf Vafari zurück, und wir dürfen ihr diesmal um fo eher Glauben fchenken, da die genaue Prüfung der künftlerifchen Seite zu demfelben Refultate führt. Aus dem, was Vafari fagt, geht deutlich hervor, dafs der Engel Lionardo's derjenige mit dem anmuthigen Lockenkopf ift, welcher die Kleider Chrifti hält und andächtig Johannes den Täufer anblickt. Gerade er erfcheint nun in der Zeichnung und Behandlung viel freier, als die übrigen Figuren, die noch am

alten Stil festhalten, und in denen sich ein ängstliches Nachahmen der Natur kund giebt. Der realistischen Auffassung des Meisters tritt hier die idealere des Schülers entgegen. Verrocchio soll dermafsen darüber betroffen gewesen sein, sich von Lionardo überholt zu sehen, dafs er von dem Augenblick an nie wieder zur Palette gegriffen hätte. Allein wir dürfen wohl annehmen, dafs diese Erzählung in der Phantasie Vasari's entsprungen ist und auf nichts Thatsächlichem beruht. Ein Maler, aus dessen Figuren ein so ernstes Studium der Anatomie spricht, der Akte zeichnen konnte von der Tüchtigkeit dieses Christus, und Köpfe modellirte, so wahr und tief empfunden wie Johannes der Täufer, der brauchte wahrlich an seiner Kunst nicht zu verzweifeln und konnte sich ruhig weiter in den Wettstreit wagen.

Von Jugendarbeiten Lionardo's wird in erster Linie ein Carton genannt, auf dem Adam und Eva dargestellt waren. Er war für den König von Portugal bestimmt und sollte in einer der berühmten flandrischen Teppichfabriken gewirkt werden. Allein es kam nie dazu. Der Carton, zu Vasari's Zeiten im Besitz des Ottaviano de' Medici, ist seitdem leider spurlos verschwunden. Lionardo soll ihn mit dem Pinsel grau in grau ausgeführt und die Lichter weifs aufgesetzt haben; er erzielte gewifs als gewiegter Techniker mit diesen einfachen Mitteln eine grofse Wirkung. Aber nicht nur das Technische wurde an dem Bilde gerühmt, sondern auch die Composition. Bewundernswerth ist nach Vasari vor Allem die Genauigkeit gewesen, mit welcher der Meister es verstanden hatte, die manigfaltigsten Kräuter und das verschiedenartigste Blattwerk der Bäume auf der Leinwand zu fixiren. Hieraus geht hervor, dafs er sich schon frühzeitig mit Botanik befafst hat.

Auch von dem berühmten Schild, den Vasari uns so genau beschreibt, ist nichts übrig geblieben. Es wird erzählt, unter den Bekannten von Lionardo's Vater sei ein Bauer gewesen, der ihn zuweilen auf seinem Landgut besucht und ihm im Vogel- und Fischfang manchen guten Rath ertheilt hätte. Einstens habe derselbe ihm einen runden Schild gebracht, aus Feigenbaumholz geschnitzt, und ihn gebeten, er möchte doch etwas darauf malen lassen. Ser Piero beauftragte seinen Sohn damit, allein dem künstlerischen Instinkt Lionardo's wiederstrebte es, seine Zeit an einem Werk zu verschwenden, das äufserlich roh war. Er gab den Schild deshalb einem Drechsler, liefs ihn in Form bringen und ging erst dann an die Bemalung. Er beabsichtigte mit seinem Bilde möglichst grofsen Schrecken zu erregen, der Feind sollte beim Anblick desselben, wie vor dem Haupt der Medusa, in jähe Flucht getrieben werden. Zu dem Zweck componirte er von allerlei Gethier, von Schlangen und Eidechsen, von Grillen, Heuschrecken, Schmetterlingen und Fledermäusen, ein fabelhaftes Ungeheuer, das er feuersprühend aus einem düstern Felsen hervorkommen liefs. Und damit er in nichts von der Natur abweiche, fing er sich alle diese Thiere und that sie in ein Zimmer zusammen, um sie daselbst in Mufse studiren zu können. Sein Fabelwesen scheint denn auch die beabsichtigte Wirkung gethan zu haben, und Ser Piero der erste gewesen zu sein, welcher dieselbe spüren sollte. Als er eines Tages kam, den Schild abzuholen, fuhr er entsetzt vor ihm zurück. Er konnte darauf nicht genug das sorgfältige Studium seines Sohnes bewundern und behielt den Schild

einftweilen felbft, für den Bauer aber fuchte er einen andern. Später hat er ihn nach Vafari's Ausfage heimlich um den Preis von 100 Dukaten in Florenz verkauft. Es ift fehr zu bedauern, dafs dies Werk zu Grunde gegangen ift; denn es wäre jedenfalls wichtig gewefen zur Führung des autoptifchen Beweifes, dafs Lionardo vor allen Dingen fleifsig die Natur ftudirte und erft dann die Phantafie zu Rathe zog, die er ihr untergeordnet wiffen wollte. Sein Verhältnifs zur Natur hat er fpäter fehr fchön in feinem Tractat über die Malerei in der ihm eigenen bündigen Weife definirt: „Ein Maler foll nie die Manier eines Anderen nachahmen, damit er nicht für den Enkel fondern für den Sohn der Natur gehalten wird. Er fchöpfe immer an der Quelle felbft, die ja Allen reichlich fliefst." — Eine andere Frage ift nun die, hat Lionardo viel Phantafie gehabt? Aus einer Stelle im Malerbuch möchte man faft auf das Gegentheil fchliefsen. Lionardo räth da nämlich dem Schüler, zuweilen auf alte von Staub bedeckte Mauern zu fehen, oder gewiffe jaspisfarbige Steine aufmerkfam zu betrachten; dann käme er auf allerlei Dinge, die zu Compofitionen fehr gut verwendbar wären; in feinem Auge würden fich alsbald ganze Landfchaften und Schlachten, die feltfamften Wolkenbildungen und die wunderbarften Phyfiognomien wiederfpiegeln, und feinem Geifte würden auf diefe Weife die fchönften Gewandmotive und die kühnften Bewegungen offenbar werden. Man follte meinen, ein Künftler von Phantafie nähme nicht zu folchen Mitteln feine Zuflucht, allein man irrt fich. Noch heute fuchen manche Maler, und nicht die fchlechteften, auf diefe Weife nach Motiven. Es gehört eben auch nicht wenig Phantafie dazu, auf Mauern, und wenn felbft die bizarrften Sonnenreflexe auf ihnen herumtanzen, alles das zu fehen, wovon Lionardo fpricht. Einem Kopfe ohne Ideen wird fein Recept wenig nützen.

Lionardo malte ferner in feiner erften Periode ein Madonnenbild, welches, nach Vafari's Worten zu fchliefsen, fich bei keinem Geringeren als dem Papft Clemens VII. befand, wenigftens thut Vafari fo, wie wenn er es bei demfelben gefehen hätte. Da in feiner Befchreibung von einer Blumenvafe die Rede ift, und eine folche fich in der That auf einem Bilde im Palazzo Borghefe befindet, fo glaubte Amoretti [19]) dasfelbe mit dem Bilde Lionardo's identificiren zu follen. Das betreffende Bild befindet fich noch heute in der Borghefifchen Galerie, (I. Saal, Nr. 2) gehört aber nicht Lionardo an fondern Lorenzo di Credi, feinem Mitfchüler bei Verrocchio.

Ebenfowenig ift es bis jetzt gelungen, unter den vielen authentifchen Zeichnungen Lionardo's den Neptun nachzuweifen, von welchem Vafari fpricht. Lionardo foll ihn für feinen Freund Antonio Segni gezeichnet haben. Deffen Sohn Fabio fchenkte ihn thörichterweife dem Giovanni Gaddi, und fo theilte er das Schickfal der übrigen Kunftfchätze aus Cafa Gaddi, er wurde verkauft und ging verloren. Der Befchreibung zufolge mufs die Darftellung eine fehr lebendige gewefen fein. Man denke fich den Gott auf feinem von Hippokampen gezogenen Wagen, umkreift von Delphinen, Tritonen und mächtigen Seethieren, dazu das wildfchäumende, wogende Meer. Lionardo fcheint nicht oft Themata mythologifchen Inhalts behandelt zu haben. Nehmen wir die Leda und Medufa aus, fo läfst fich mit Beftimmtheit höchftens noch nachweifen, dafs er einen

Bacchus gemalt hat. Das Diftichon eines unbekannten Dichters des fechzehnten Jahrhunderts, welches auf der Gemeindebibliothek zu Ferrara aufbewahrt wird, giebt uns von demfelben die pofitivfte Nachricht. Daraus läfst fich nun freilich die Echtheit des bekannten Bacchusbildes im Louvre [20]) noch nicht nachweifen. Dasfelbe ftammt aus der Sammlung Ludwigs XIV. und wird fchon in älteren Inventaren nicht Lionardo felbft, fondern einem Schüler zugefchrieben; neuere Schriftfteller, und darunter Autoritäten wie Waagen, halten es ebenfalls für unecht und für entfchieden zu fchlecht, um von Lionardo herzurühren. Es kann darum übrigens fehr wohl auf feinen Bacchustypus zurückgehen. Nackt und nur auf dem Schoofse ein Pantherfell, mit langem auf die Schultern herabwallenden Haar, in der Linken den Thyrfusftab und mit dem Zeigefinger der Rechten seitwärts weifend, fo fitzt der Gott vor einem Felfen, von vorne gefehen und hat die Beine übergefchlagen. Die Züge seines Gefichts erinnern fo lebhaft an den Johannestypus Lionardo's, dafs man faft meinen follte, ein und dasfelbe Modell vor fich zu haben. Der Hintergrund ift hier nicht fo phantastifch, und das Colorit röthlicher als auf anderen Bildern des Meifters. — Jedenfalls authentifch erfcheint eine Bleiftiftzeichnung in der Akademie der fchönen Künfte zu Venedig (Braun No. 52). In den Catalogen wird diefelbe allerdings als jugendlicher Frauenkopf benannt, allein was in den Catalogen fteht, darf nie ohne Weiteres mafsgebend fein, wird doch felbft die Paftellftudie zum Chriftus in der Brera hie und da als Frauenkopf angeführt. Wir haben auch in diefem Fall offenbar den Kopf eines Jünglings vor uns, und zwar deutet der Weinlaubkranz, den er um das Haupt trägt, der verfchwommene Blick der Augen, überhaupt das Weichliche im Gefichtsausdruck, entfchieden auf Bacchus hin. Er zeigt fich von vorn, und fein langes üppiges Haar fallt in Schlangenlinien auf die Schultern herab. In feinen Zügen, befonders im Munde, liegt trotz der auffallenden Schiefheit des Kopfes ein unendlicher Liebreiz. In der Zeichnung offenbart fich allerdings noch nicht die unfehlbare Sicherheit der fpäteren Jahre, aber doch fchon eine ungewöhnliche Fertigkeit in der Beherrfchung der technifchen Mittel.

Was aus dem Medufenbild geworden, welches Vafari einft im Palaft des Herzogs Cofimo de' Medici fah, ift unbekannt. Es wird zwar den Fremden in den Uffizien zu Florenz ein Werk gezeigt, das fich ungefähr mit der Befchreibung Vafari's deckt, allein bei näherer Betrachtung kann es nicht vor der Kritik beftehen. Mit Recht nennt Mündler dasfelbe einen retrofpectiven Verfuch nach Vafari und denkt dabei an den grübelnden Geift und die literarifchen Tendenzen des Mailänders Lomazzo. Lionardo's Medufa war in Oel gemalt, und nach Vafari's Behauptung nicht ganz vollendet, das florentiner Bild macht dagegen, wenigftens der Kopf, einen durchaus fertigen Eindruck [21]). — Ebenfalls verschollen ift jenes Bruftbild eines Engels, das ein Meifterwerk der Verkürzung gewefen fein mufs und, wie es fcheint, lange im Befitz des Grofsherzogs von Toscana war. Es wurde in fehr verdorbenem Zuftande verkauft und kam nach Rufsland.

Archivalifche Belege für Werke aus feiner erften florentinifchen Periode find fehr felten, ich kenne nur die zwei, welche Milanefi im Archivio ftorico italiano [22]) publicirt hat; er entdeckte diefelben im Centralarchiv von Florenz. Beide Dokumente beziehen fich auf Bilder, die bei Lionardo beftellt, von ihm ange-



Bacchus-Kopf.
Bleistiftzeichnung in der Akademie zu Venedig.

fangen, aber nie vollendet wurden; die Auftraggeber hatten es eilig mit der Ausfchmückung ihrer Capellen, und da Lionardo ihnen zu faumfelig war, wandten fie fich an andere Meifter.

Den 24. December 1477 hatten die Collegi und Signori der Signoria Pollajuolo brieflich beauftragt, für die Capelle des h. Bernard im Palazzo publico ein Bild zu malen, welches an die Stelle des 1335 von Bernardo Daddi, einem Schüler Giotto's, gemalten Altarbildes kommen follte; letzteres war ihnen wahrfcheinlich zu altmodifch geworden. Aus dem Briefe der Signoria erhellt, dafs es ihnen darum zu thun war, möglichft fchnell in den Befitz des neuen Bildes zu gelangen. Ob nun Pollajuolo fich nicht getraute, diefe Bedingung zu erfüllen, oder ob die andern Bedingungen ihm nicht genugten, kurz der fchon abgefchloffene Handel wurde eine Woche darauf wieder rückgängig gemacht. Jetzt erhielt am 1. Januar 1478 Lionardo den Auftrag. Er machte fich auch fofort an die Arbeit. Aus den Berathungen der Signori vom 16. März desfelben Jahres geht hervor, dafs der Kämmerer ihm für einen Theil des Altarbildes die Summe von 25 Gulden auszahlen follte; alfo hatte Lionardo das Bild bereits angefangen. Dabei blieb es aber. Wie fo viele Werke des Meifters wurde auch diefes nie von ihm vollendet. Inzwifchen waren mehrere Jahre vergangen, als die Signori endlich die Geduld verloren und bei Ghirlandajo das betreffende Bild beftellten, es gefchah das den 20. Mai 1483; Lionardo hatte wohl Florenz damals fchon verlaffen. Im Vertragsinftrument wird ausdrücklich gefagt, dafs Ghirlandajo das Bild nach dem Wunfch und dem Gefchmack des Laurentio Piero Cosmo de' Medici ausführen folle. Ghirlandajo würde gewifs diefe Bedingung erfüllt haben, allein ihm fehlte die Zeit, und fo brachte auch er nichts zu Stande. Erft dem Filippino Lippi war es vorbehalten, 1485, alfo beinahe nach zehn Jahren, das gewünfchte Bild zu liefern, dasfelbe kam nun aber nicht mehr in die Capelle S. Bernardo, fondern in den Saal des Configlio. Heute befindet es fich in den Uffizien. Es zeigt die Mutter Gottes auf dem Thron, umgeben von vier Heiligen. Milanefi meint, es gehe auf einen Carton Lionardo's zurück. Er ftützt diefe Conjectur auf eine Stelle in der von ihm herausgegebenen kurzen Biographie Lionardo's von einem Anonymus des fechzehnten Jahrhunderts. In derfelben heifst es: „Und da begann Lionardo eine Tafel zu malen für den Palazzo publico, die fpäter nach feiner Zeichnung von Filippo di Fra Filippo vollendet wurde.“ Da jedoch das Bild Filippino's offenbar unter dem Einflufs des Sandro Botticelli entftanden ift, den, beiläufig bemerkt, Lionardo fehr hoch fchätzte — Botticelli ift der einzige Maler, der in feinem Tractat über die Malerei genannt wird —, fo kann ich der Hypothefe Milanefi's nicht beiftimmen.

Ehe Lionardo Florenz verliefs, fing er eine Tafel an mit der Anbetung der Magier. Das Bild wurde nie fertig; es befand fich zu Vafari's Zeiten im Haufe des Amerigo Benci, der Loge des Peruzzi gegenüber und wird heute in den Uffizien[23]) aufbewahrt. Es ift von um fo gröfserer Wichtigkeit, da es uns einen Blick gewährt in die Art Lionardo's braun zu untermalen. Competente Kritiker, wie z. B. Waagen, haben diefes Bild in die fpätere florentiner Periode des Meifters gefetzt, doch, wie mir fcheint, mit Unrecht. Es ift in diefem Falle kein ernfter Grund vorhanden, an dem chronologifchen Zeugnifs Vafari's zu zweifeln, um fo

weniger, da dasfelbe, wenn nicht alles trügt, auch durch archivalifches Material zu belegen ift. Im März 1480 hatten die Mönche von S. Donato in Scopeto Lionardo beauftragt, zum Schmuck des Hauptaltars ihrer Kirche ein Bild zu malen; der Contract wurde jedoch erft im Juli 1481 aufgefetzt. Die Mönche mochten inzwifchen eingefehen haben, dafs Lionardo die mündlich eingegangenen Verpflichtungen nicht erfüllen wurde und wollten fich deshalb ficher ftellen. Das thaten fie durch die folgenden Bedingungen. Lionardo follte für das Bild 300 Goldgulden erhalten und mufste es in 24, höchftens in 30 Monaten vollendet haben. Falls ihm das nicht gelang, verlor er alles, was er bereits gearbeitet hatte, und die Mönche durften darüber nach Belieben verfügen. Der eigentliche Stifter des Bildes fcheint Simone gewefen zu fein, der Vater des Bruders Francesco, er war es, welcher die 300 Goldgulden, und zwar als Drittel einer Befitzung in Valdelfa, dem Klofter mit der Verpflichtung hinterliefs, dafür ein Bild zu ftiften. Dafs Lionardo dasfelbe zu malen anfing, ift fo gut wie ficher; denn es werden ihm nach einander für L. 4, fol. 2 den. 4 und L. 4, fol. 10 Farben in Rechnung gebracht, die er bei den Ingiefuati genommen hatte. Allein auch diesmal liefs er nicht von feiner bekannten Saumfeligkeit, und in Folge deffen fpannte er die Geduld der guten Mönche auf die Folter. Es fcheint ihm befonders nicht darum zu thun gewefen zu fein, die Farben, das Gold und die übrigen Ausgaben aus eignen Mitteln zu beftreiten, wie es im Contract vorgefehen war. Und auch den Rahmen erklärte er nicht machen laffen zu können, die Mönche mufsten ihn fchliefslich für 28 Gulden felbft beforgen. Im Aktenftuck heifst es wörtlich: Und die Zeit ging hin, und wir hatten Schaden davon.

Was für einen Grund hat man nun, mit dem Bilde, von welchem in diefem Aktenftücke die Rede ift, die angefangene Anbetung der Magier in den Uffizien zufammenzubringen? Einfach den, dafs 16 Jahre fpäter Filippino den Mönchen von S. Donato ein Bild deffelben Inhalts liefern mufste. Da Lionardo's Anbetung nicht fertig geworden war, die Mönche aber bei dem einmal gewählten Vorwurfe bleiben wollten, mufste fich Filippino zu demfelben Gegenftande bequemen. Seine Anbetung wurde denn auch fertig; fie hängt heute gleichfalls in den Uffizien, wo auch eine geniale Skizze[24]) von Lionardo's Hand zum Hintergrund feines grofsartig bewegten Bildes aufbewahrt wird. Allein wichtiger als diefe ift eine Federzeichnung aus der Sammlung Galichon, die uns in den erften Gedanken des Meifters einweiht (Gazette des beaux arts, Serie I, Bd. 23), fowie eine nicht öffentlich ausgeftellte Skizze im Louvre mit Vorftudien zu dem Bilde. (Br. No. 185.)

Einen Entwurf von ähnlicher Behandlung wie die Epiphania fieht man in der Vaticanifchen Gemäldefammlnng, im erften Saal links vom Eingang. Er ftellt den heiligen Hieronymus dar, knieend und in kühnfter Verkürzung gezeichnet. Das Bild, welches aus der Galerie Fäfch ftammt, ift unzweifelhaft echt und mag ebenfalls noch der erften florentiner Periode des Meifters angehören.

Jahr und Tag der Ueberfiedelung Lionardo's nach Mailand find nicht mit Beftimmtheit anzugeben, foviel fteht aber feft, dafs Vafari[25]) diefelbe viel zu fpat

angefetzt hat. Da Vinci wurde nicht erft nach dem Tode Giovan Galeazzo's (1494) von Lodovico Sforza berufen, fondern noch zu deffen Lebzeiten. Belinzone theilt uns mit, dafs er als Hofregiffeur die Feftlichkeiten geleitet habe, die bei der Hochzeit Gian Galeazzo's mit Ifabella von Calabrien (1489) ftattfanden. Darnach wäre alfo Lionardo in den achtziger Jahren nach Mailand gekommen. Und in der That, in den Aufzeichnungen des Anonymus findet fich die pofitive Nachricht, dafs er Florenz verliefs, als er 30 Jahre alt war, mithin um 1482.



Die Anbetung der Magier. Skizze nach dem Bilde in den Uffizien zu Florenz.

Dies Datum ftimmt auch mit den Zeitereigniffen[26]. 1480 war es Lodovico il Moro gelungen, die Vormundfchaft über feinen Neffen und fomit die Regentfchaft zu erlangen. Er hatte dies Ziel erreicht nach unausgefetzten Intriguen feit der Ermordung feines Bruders Galeazzo Maria (1476), und nachdem es ihm geglückt war, die Mutter des jugendlichen Herzogs von Mailand zu entfernen und den ihm gefährlichen Staatsfecretair Simonetta nicht nur zu Fall, fondern auch zum Tode zu bringen. Nun konnte er, in der That Herzog von Mailand, nach Belieben fchalten und walten und berufen wen er wollte.

Als Grund der Berufung Lionardo's giebt Vaſari ſeine Tüchtigkeit im Lautenſpiel an. Er ſoll jedoch nicht nur ein Virtuos auf ſeinem Inſtrumente[27], ſondern auch ein Inſtrumentenmacher geweſen ſein. Vaſari ſpricht von einer ſelbſtgefertigten Lyra, welche die Geſtalt eines Pferdekopfes hatte und zum groſsen Theil aus Silber beſtand. Das iſt durchaus glaubwürdig, kann doch der Beweis für die muſikaliſche Thätigkeit Lionardo's und ſein lebhaftes Intereſſe am Bau verſchiedener Inſtrumente einmal aus ſeinen eigenen Schriften und Zeichnungen und dann aus dem Magliabechianiſchen Manuſcripte des Anonymus geſchöpft werden. In letzterem wird beſonders betont, daſs Lionardo der Lehrer des berühmten Muſikers Atalante Migliorotti war und mit ihm zuſammen von Lorenzo Magnifico zum Herzog von Mailand geſandt worden ſei, um demſelben eine ganz beſondere Lyra zu zeigen. Es iſt alſo wohl denkbar, daſs Lionardo in erſter Linie ſeiner anerkannten geſellſchaftlichen Vorzüge willen berufen wurde, wenn auch anderſeits darüber, daſs Lodovico ſehr bald beſtrebt war, Lionardo's univerſelle Kenntniſſe und beſonders ſein gründliches Wiſſen als Kriegsingenieur ſich zu Nutze zu machen, kein Zweifel herrſchen kann. Das geht klar aus jenem wunderbaren, leider nicht datirten Briefe[28]) hervor, in dem unſer Meiſter mit einem Selbſtbewuſstſein, das heutzutage im erſten Augenblick befremden würde, dem Herzog mittheilt, was er alles als Kriegsmann zu leiſten im Stande ſei. In neun gedrängten Paragraphen finden wir da ſeine Geheimniſſe zuſammengeſtellt, und damit man ihn nicht für einen Schwindler halte, ſondern ſeine Anerbietungen auch für Ernſt nähme, giebt er am Schluſs ſeines Schreibens die Erklärung ab, er ſei zu jeder Zeit und an jedem beliebigen Ort zum Beweiſe bereit. Und das war er allerdings! Es iſt in der That nichts übertrieben in ſeinem Programm; für Alles und Jedes, was er verſpricht, geben ſeine eigenen Schriften Belege, ja Lionardo war ganz der Mann dazu, noch über ſein Verſprechen hinaus zu halten. Er kannte gleich gut den Krieg zu Lande wie zu Waſſer, den Angriffs- wie den Vertheidigungskrieg und wuſste Waffen zu conſtruiren von nie dageweſener Wirkung, z. B. Hinterladerkanonen und Mitrailleuſen, die während der Action gedreht wurden. Und wer ſich davon überzeugen will, daſs ſeine Conſtructionen auch practiſch und ausführbar ſind, der gehe in unſere Zeughäuſer, dort wird er ganz ähnliche finden. Was die Projecte Lionardo's aber meiſtens vor ihnen voraus haben, das iſt ihre geſuchte Formenſchönheit, dieſelbe war ihm eben künſtleriſches Bedürfniſs. Es iſt charakteriſtiſch, wenn er in ſeiner Denkſchrift dem Herzog erklärt, er könne Bombarden, Mörſer und anderes Feldgeſchütz verfertigen von zweckmäſsiger und ſehr ſchöner Form. Das Nützliche mit dem Schönen verbinden war ſein Wahlſpruch.

Wie muſste nun ein ſolcher Genius doppelt und dreifach einem Fürſten erwünſcht ſein, der wie Lodovico Sforza den Weg der Uſurpation betreten hatte und noch lange nicht an das Ende ſeiner ehrgeizigen Ziele gelangt zu ſein glaubte. Als klardenkender Kopf ſah Lodovico jedenfalls die Stürme voraus, welche ſowohl in der innern Politik wie in der äuſsern auf die Verwirklichung ſeiner Pläne folgen würden. Es kam ihm deshalb darauf an, ſich frühzeitig möglichſt viele Intereſſen dienſtbar zu machen und ſich die Gunſt des Volkes zu erwerben. Zur Herrſchaft zu gelangen, war im damaligen Italien nicht ſchwer,

hingegen war es ein Kunftftück, diefelbe zu bewahren, erft wer das vermochte, war kein fchlechter Schachfpieler.

Wie die meiften Ufurpatoren und Staatsftreichmänner, richtete auch Lodovico fein Augenmerk hauptfächlich auf die Beluftigung und Betäubung des Volkes. Wenn es ihm gelang, die Sinne deffelben durch glänzende Feftlichkeiten und die Entwicklung grofsen Pompes gefangen zu nehmen, fo hatte er fchon viel gewonnen. Auf welche Weife das zu erreichen war, konnte er am Beften von den italienifchen Fürften und Tyrannen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts erfahren. Diefelben warfen fich zu Protectoren von Kunft und Wiffenfchaft auf und fuchten das Volk mit ihrer Illegitimität dadurch auszuföhnen, dafs fie bedeutende Männer um fich verfammelten. Die hatten fie auf jede Weife zu unterftützen und umgaben fie gewiffermafsen mit dem Glorienfchein einer geiftigen Legitimität [29]). Dafür genoffen fie ihrerfeits den Vortheil am Hofe zu leben und wenn auch nicht immer eine regelmafsige Bezahlung, fo doch wenigftens officielle Aufträge zu erhalten. Zum Dank nannten fie dann ihre Fürften Väter des Vaterlandes und die Fürftinnen Mutter des Vaterlandes, wahrlich leicht errungene Titel.

Lodovico, das mufs man ihm laffen, wufste fich nun feine Umgebung mit grofser Klugheit auszuwählen. Er zog Männer an fich heran wie den Arzt Marc Anton della Torre und den Baumeifter Bramante, Männer wie den Dichter Bernardo Belinzone und den gelehrten Mathematiker Paciolo, Männer endlich wie den Mufiker Gafori und den Maler Bernardo Zenale; der geiftige Mittelpunkt aber diefer Republik von Gelehrten und Künftlern war Lionardo da Vinci, er, der Bedeutendfte von Allen, nach deffen Namen auch eine vom Herzog neugegründete Schule zur Ausbildung junger Maler Accademia Lionardi Vincii genannt wurde. Diefe Akademie ift der gröfste Ruhm Moro's und das fchönfte Ergebnifs feines Ehrgeizes, fie war unter Lionardo's umfichtiger Leitung die Heimath einer Malerfchule, aus der Künftler hervorgingen wie Gaudenzio Ferrari, Marco d'Oggionno, Cefare da Sefto, Luini und Boltraffio, Künftler wie Salaino und Melzi, welche letzteren zwei die Lieblingsfchüler Lionardo's waren. Das find allerdings Elemente, wie fich kein Meifter diefelben beffer wünfchen kann, Elemente, in denen von vornherein der Keim lag zu einer herrlichen Saat. Und Lionardo war ganz der Mann dazu, diefelbe zu zeitigen. Diefe Jünglinge, die mit Anbetung an ihm hingen, ihn verehrten wie Söhne und mit Andacht feinem auf Wiffen und Können bafirten Wort laufchten, bildeten den Kreis, in dem er wirkte. In ihrer Gefellfchaft fühlte er fich am wohlften, und fie zu lehren gewährte ihm weit mehr Befriedigung, als im Auftrage des Herzogs über mörderifche Inftrumente und Mittel nachzugrübeln, durch die dem Feinde möglichft viel Schaden zugefügt werden follte. Lionardo war ein viel zu heller Kopf, um nicht einzufehen, dafs es ein Unfinn ift, von civilifatorifchen Kriegen zu fprechen; er fetzt einmal in feinem Malerbuche [30]) für eine Schlacht den bezeichnenden Ausdruck: Pazzia beftialissima, was zu deutfch foviel heifst wie beftialifcher Wahnfinn. Nicht Niederreifsen, fondern Bauen war feine ganze Leidenfchaft und Bilden der Geifter feine ganze Liebe! Daher auch der beifpiellofe Erfolg, der fein Wirken auf diefem Gebiete krönte und zwar noch lange nach feinem Tode.

Während die anderen Malerfchulen Italiens fchon der Manier verfallen waren, fchritt die Mailändifche immer noch felbftändig einher und zeichnete fich durch Werke aus, die zu Herzen gingen, weil fie von Herzen kamen und individuell empfunden waren. Und das kam nicht etwa daher, weil fie die bedeutenderen Talente befafs, — in den anderen Malerfchulen waren ebenfo grofse und nicht felten gröfsere Individualitäten —, fondern weil in ihr nach ficheren Principien, nach einer Methode unterrichtet wurde, die das wohlüberlegte Refultat langjähriger Studien und Erfahrungen war. Und dies Refultat war die perfönliche Errungenfchaft Lionardo's. Er hielt in erfter Inftanz feine Schüler zu einem planmäfsigen Studium der Natur an, fie follten vor Allem die Gefetze mit eigenen Augen kennen lernen, die Nutzanwendung folgte dann fpäter nach. Wer fich in die Praxis ftürzt, ohne in der Theorie bewandert zu fein, gleicht dem Schiffsmann auf hoher See, dem Steuerruder und Compafs fehlen[31]), er wird bald auf Irrwege gerathen. Das Streben des Lehrers mufs darauf gerichtet fein, den Schüler von denfelben fern zu halten, und das wird ihm nur gelingen, wenn feine wiffenfchaftlichen Definitionen, feine Lehren auf felbftgemachter Erfahrung beruhen, denn ohne Erfahrung find fie wie die Befehle des Feldherrn, dem die Soldaten fehlen. Die experimentelle Methode allein erhält den Künftler felbftändig, nur was er aus eigener Anfchauung kennt, bleibt ihm für fein Leben und bewahrt ihn vor Manierirtheit. Lionardo verlangt ferner vom Schüler die gröfste Strenge gegen fich felbft, er foll langfam arbeiten, aber das, was er fchafft, wenigftens vollenden; wer zuweilen an feinem eigenen Können Zweifel hegt, der wird weiter kommen. Sobald der Schüler Fehler an feinen Werken bemerkt, corrigire er fie, denn fie zeugen gegen fein Können für alle Zeiten und find weit verhängnifsvoller als die Fehler in der Mufik, die zum einen Ohr hinein und zum andern wieder hinausgehen. In der Mufik könne man feine Fehler wieder vergeffen machen, nicht aber in der Malerei[32]). Darum achte man mehr auf die Kritik der Feinde, als auf das Lob der Freunde, welche nur zu fehr geneigt find, mit einem gemeinfame Sache zu machen. Das find einige von den Grundfätzen, welche Lionardo übte und lehrte und welche er der Nachwelt in feinem Malerbuche überliefert hat, fie find noch heute gültig und beherzenswerth. Die meiften feiner wiffenfchaftlichen Aufzeichnungen fallen in die Zeit feiner Mailänder Lehrthätigkeit. Zum Theil mögen diefelben für feine Vorlefungen in der Akademie beftimmt gewefen fein und find alfo fozufagen als feine Collegienhefte zu betrachten, zum gröfseren Theil müffen fie jedoch lediglich für den Ausdruck der Rechenfchaft gelten, die er als Lernender fich felbft gegenüber fchuldig zu fein glaubte. In der Form, in welcher fie uns heute gedruckt vorliegen, find fie jedoch nicht als endgültige Redaction zu betrachten, die vielen Wiederholungen und die ungleiche Ausarbeitung der verfchiedenen Capitel deuten darauf hin. Während die einen den Eindruck von fchnell hingeworfenen Skizzen machen, tragen die anderen, wie z. B. das 28., 65., 66. und 67. Capitel entfchieden den Stempel der Ausführung an fich. Wo Lionardo fich die Zeit nimmt, den Gedanken in die entfprechende künftlerifche Form zu kleiden, zeugt feine Sprache von grofser Beredfamkeit und nicht felten von poetifcher Gewalt. Wenn man z. B. das 67. Capitel gelefen hat, wird man ftaunend fich geftehen

müffen: Diefer Mann hätte gerade fo gut über die Schule der Beredfamkeit wie über die Schule der Malerei lefen können!

Lionardo pflegte, was für feinen Privatgebrauch beftimmt war, meiftens in Spiegelfchrift zu fchreiben; dadurch wird das Lefen feiner Manufcripte ungemein



Studien zum Abendmahl. Federfkizze im Louvre.

erfchwert und darin liegt auch der Grund, weshalb fie zum grofsen Theil immer noch nicht entziffert find. Was mag ihn zu diefer Schreibweife bewogen haben? Viel ift darüber nachgedacht und behauptet worden, das Meifte allerdings rein hypothetifcher Natur. Neuerdings wurde wieder auf eine Stelle hingewiefen[33]), die fich im Reifetagebuch eines Zeitgenoffen findet und in welcher von einer

Lähmung feiner rechten Hand die Rede ift. Diefe Lähmung fei daran Schuld, meint der Reifende, der den Meifter in Frankreich felbft befucht haben will, wenn er nichts mehr arbeiten könne. Es ift immerhin möglich, dafs ihm das Schreiben mit der Linken in den letzten Jahren nothgedrungener Behelf wurde, allein man vergeffe nicht, dafs Aufzeichnungen in Spiegelfchrift auch aus feiner beften Zeit da find, aus der Epoche, in welcher feine Meifterwerke entftanden, wie die Madonna in der Felsgrotte und das Abendmahl. Der Grund mufs folglich ein anderer fein. Er wählte offenbar diefe Art der Geheimfchrift, um feine Gedanken vor allzu indiscreten Blicken zu bewahren, der Wunfch, die Rechte zum Zeichnen und Malen zu fchonen, trug dann noch das Seinige zur Wahl bei. Es ift übrigens ziemlich ficher, dafs er auch mit der Linken zu zeichnen im Stande war.

Leider hat über den Werken Lionardo's aus diefer Periode ein faft ebenfo ungünftiges Schickfal gewaltet, wie über feinen Jugendarbeiten. Der Anonymus des Milanefi fpricht von einer Altartafel, die Lionardo für den Signor Lodovico di Milano gefertigt habe; wer fie gefehen, mufste bekennen, dafs diefelbe zu den feltenften und fchönften Dingen gehöre, die je gemacht worden feien. Lodovico fchickte fie dem Kaifer als Gefchenk. Das ift offenbar daffelbe Bild, von dem auch Vafari fpricht und deffen Inhalt er als Geburt Chrifti angiebt. Heute ift die Tafel fpurlos verfchwunden. Der Kaifer, von welchem bei Vafari fowohl wie beim Anonymus die Rede ift, war Maximilian, den Moro durch allerlei Schmeicheleien und Aufmerkfamkeiten fur feine politifchen Pläne zu gewinnen fuchte; er wufste fehr wohl, dafs von ihm die Statthalterfchaft über das Herzogthum Mailand beftatigt werden mufste, um formell gültig zu fein. Es war deshalb auch ein richtiger Schachzug, wenn Lodovico fuchte, mit dem Kaifer in verwandtfchaftliche Beziehungen zu treten. Er ftrebte in der That eine Verbindung an zwifchen Maximilian und feiner Nichte Bianca Maria Sforza, und es glückte ihm wirklich, das Verhältnifs zu knüpfen. Die Hochzeit wurde 1493 in Mailand mit grofsem Glanz gefeiert, und Lionardo war derjenige, welcher die Feftlichkeiten zu leiten hatte. In jener Zeit war feine Thätigkeit als Hofregiffeur überhaupt fehr angefpannt, die Haft, mit welcher die Fefte damals auf einander folgten, ift bezeichnend für die fieberhafte Aufregung der Gemüther. Kaum war die Hochzeit Gian Galeazzo's gewefen, als Lodovico feine eigene feierte; er heirathete eine Tochter des Herzogs Ercole d'Efte von Ferrara. Seine Vermählung mit Beatrice fand im Januar 1491 ftatt. Natürlich durfte diefe Hochzeitsfeier nicht hinter derjenigen von 1489 zurückbleiben, fchon aus politifchen Gründen nicht. Es mag nur einer immer fo frifch fprudelnden Phantafie wie Lionardo's möglich gewefen fein, unter folchen Umftänden noch Neues zu erfinden. Wie Augenzeugen berichten, hat er fich alle Zeit feiner Stellung als Hofregiffeur gewachfen gezeigt, und feine Leiftungen fielen immer zur vollen Befriedigung der Fürften wie des Volkes aus. Eine andere Frage ift zwar die, ob feine offizielle Thatigkeit als Feftordner, als Luftigmacher für Hof und Volk ihm felbft zur inneren Befriedigung gereicht hat? Schwerlich! Er mufste fich doch fagen, dafs das, was er da wirke, nur für den Augenblick beftimmt fei und mit dem Raufch des Tages vergehen würde. Vergänglichkeit ift das Loos aller improvifirten Feft-

decorationen! Wenn die Nachwelt nicht in den zeitgenöffifchen Dichtern und Schriftftellern die Befchreibungen davon läfe, würde fie der Luftbarkeiten ihrer Vorfahren weiter mit keinem Wort gedenken. Das Streben des Bildners ift aber, bleibende Werke zu fchaffen und fchon zu Lebzeiten fich den Ruhm bei den kommenden Gefchlechtern zu fichern; in dem Gefühl liegt für ihn die wahre Genugthuung.

Bald follte fich Lionardo am Hofe der Sforza eine weitere Thätigkeit und eine dankbarere eröffnen, eine Thätigkeit, die auch feinen künftlerifchen Afpirationen angemeffener war. Lodovico Sforza, ein finnlicher Menfch, war in feinen Neigungen wetterwendifch wie der Wind, er ging von Leidenfchaft zu Leidenfchaft wie der Schmetterling von Blume zu Blume. Maitreffe folgte auf Maitreffe, und Lionardo's Aufgabe war es, die Züge der Geliebten des Furften auf der Leinwand zu fixiren. Er war gewiffermafsen beauftragt, Lodovico eine Schönheitsgalerie, ein gemaltes Serail zu fchaffen, in dem fich feine Phantafie frei ergehen konnte. Die Freude des Künftlers am Studium des Individuums fand dabei vollauf ihre Rechnung. Lionardo porträtirte fowohl Lucrezia Crivelli als auch Cecilia Gallerani[34]), letztere fogar mehrere Male. Noch im vorigen Jahrhundert wurden ihre Bildniffe in Mailand gezeigt, z. B. eins bei den Marchefi Bonefana und ein anderes bei einem Weinhändler; letzteres will Amoretti felbft gefehen haben. Es war nach ihm kein einfaches Porträt, fondern ein Muttergottesbild: auf dem Schoofse Maria's fafs das Chriftkind und erhob die Hand zum Segen. Orientirt wurde der Befchauer durch zwei unter dem Bilde ftehende Verfe. Später fcheint Lionardo die Gallerani noch ein drittes Mal abconterfeit zu haben, wenigftens rühmten fich die Pallavicini in S. Calocero ihr Bild zu befitzen.

In den Porträts, die heute in den Galerien Europa's Lionardo zugefchrieben werden und nicht einmal alle authentifch find, ift es fchwer, ja kaum möglich, beftimmte Perfönlichkeiten zu erkennen. Da uns faft jedes literarifche Material fehlt, und wir keine archivalifchen Beweife befitzen, ergehen wir uns nun in fubjectiven Muthmafsungen und fruchtlofen Hypothefen. Dafs diefelben ganz unnütz, dafür fprechen auf beredte Weife die fich diametral entgegengefetzten Anfichten der Gelehrten. Da ift in erfter Linie jener entzückende, im Colorit wahrhaft leuchtende Frauenkopf im Louvre zu nennen, der allgemein bekannt ift unter dem Namen »belle Féronnière«. Die fogenannte belle Féronnière war eine Geliebte Franz' I. Von diefer Benennung ift man längft und mit Recht abgekommen, feitdem nämlich an der Hand ficherer hiftorifcher Daten der innere Widerfpruch derfelben nachgewiefen ift. Allein die Tendenz, jedem Kind einen Namen zu geben, hat den Kunftfchriftftellern keine Ruhe gelaffen, der Pater Dan nannte in feinem Katalog das Bild fchlechtweg Herzogin von Mantua, und neuerdings hat man die Dame mit einem dritten Namen und ohne ftichhaltige Gründe Lucrezia Crivelli getauft. Als dann der Lionardo in der Augsburger Galerie auftauchte, wurde bald eine Aehnlichkeit heraus gefunden mit der belle Féronnière in Paris, allein Marggraff[35]) hat diefelbe in das Bild hinein gefehen. Jeder Laie wird mit uns darin übereinftimmen: während der Augsburger Kopf gewöhnliche Züge zeigt und unfympathifch ift, fpringt beim

Louvrekopf das gerade Gegentheil in die Augen. Man kann fich keinen anmuthigeren Blick denken als den diefer jungen Frau, in welcher fich der echt weibliche Liebreiz verkörpert, wie er nur bei edlen Frauen vorkommt. Ihr Kopf ift von vorne gefehen und blickt zum Bilde hinaus, der Körper von zartem Bau erfcheint dreiviertel im Profil. Ihre einfache und doch reiche und gefchmackvolle Toilette beweift, dafs wir eine Frau aus den beften Ständen vor uns haben. Um den Kopf trägt fie ein goldenes mit einem Edelftein verfehenes Stirnband. Es ift, als ob fich in diefem Porträt der Meifter felbft überboten hätte, die Zeichnung zeugt von vollendeter Durchführung und Sicherheit, und das Colorit von einer Wärme, wie fie Lionardo fpäter kaum jemals wieder erreicht hat. Wem diefe Züge entlehnt find, wird wohl ewiges Geheimnifs bleiben, geniefsen wollen wir fie aber darum nicht minder.

Womöglich noch gröfser ift die Confufion, welche über jenes reizende weibliche Profilköpfchen in der Ambrofiana herrfcht. Die Einen fehen in ihm Beatrice d'Efte, die Gemahlin Lodovico's, die Andern Bianca Maria, die zweite Frau Maffimiliano's I., noch Andere eine Geliebte des Herzogs. Es ift hier nicht der Platz, diefe Frage zu discutiren, begnügen wir uns damit, die Anmuth zu conftatiren, welche in den Zügen diefer jungen Frau liegt. Sie blickt keck in die Welt hinaus mit ihrem Stumpfnäschen und hat die zartgefchwellten Lippen gefchloffen. Um den Kopf trägt fie das Stirnband, welches damals Mode war, und die Haare werden ihr von einem Netz zufammengehalten, das von Perlen eingefafst ift. Den Hals umrahmt eine reiche Perlenfchnur und auf dem Bufen trägt fie eine Broche. Das männliche Pendant zu diefem Porträt, in welchem die Einen Gian Galeazzo Sforza, die Anderen Lodovico Moro fehen, ift lange nicht fo bedeutend, es macht aufserdem einen unfertigern Eindruck. Gerade was an dem weiblichen Kopf fo bewundernswerth ift, die Feinheit des Colorits und die fchöne Durchführung der Kleidung, vermiffen wir an dem männlichen.

Wenn auch Porträts aus der herzoglichen Familie[36]) nicht mit der wünfchenswerthen Sicherheit nachzuweifen find, fo fteht doch feft, dafs Lionardo diefelben ausgeführt hat; er hatte fich keineswegs nur auf die Maitreffen des Herzogs zu befchränken. Vafari berichtet, dafs er im Klofter Sta. Maria delle Grazie ein Doppelbildnifs von Lodovico und feiner Gattin nebft deren Söhnen Francesco und Maffimiliano auf die Mauer gemalt hätte, zum ewigen Andenken an die Protection, welche dem Klofter durch das hohe Paar zu Theil wurde. Leider ift davon keine Spur auf die Nachwelt gekommen, die unfichern technifchen Mittel, deren fich Lionardo in Sta. Maria bediente, haben fich nur zu bald an dem Meifter gerächt. Die Porträts befanden fich in dem gleichen Raume wie das Abendmahl, im Refectorium, irgendwo an den Seitenwänden deffelben.

Indem wir uns im Refectorium von Sta. Maria delle Grazie befinden, find wir an dem Ort, welcher Lionardo's gröfste Schöpfung birgt. Von Allem, was er je gemalt hat, was überhaupt je gemalt wurde, ift fein Abendmahl das populärfte Werk. Es ift fchnell das Gemeingut der Gebildeten geworden, und bis in das Haus felbft des Armen gedrungen, es fchmückt den Palaft der Weltftadt fowohl wie die Hütte im einfamen Alpenthal. Diefe allgemeine Verbreitung verdankt es hauptfächlich den reproducirenden Künften. Es exiftirten vier alte



Das Abendmahl im Refectorium von Sta. Maria delle Grazie in Mailand.

Stiche [37]) aus florentinifcher wie paduanifcher Schule, allerdings von fehr verfchiedenem Werthe, fchon lange bevor Morghen feinen grofsen Stich ausführte, und feitdem ift das Abendmahl oft wiederholt worden und wird noch heute alljährlich in Hunderten und abermal Hunderten von Copien, allerdings mehr fchlechten als guten, nach allen Weltgegenden hin verbreitet, zur künftlerifchen wie religiöfen Erbauung. Und abgefehen davon, das Original drang gleich nach der Vollendung in einer bis dahin nie vorgekommenen Weife durch. Boffi zählt 78 namhafte Schriftfteller auf, die den Eindruck, den es auf fie machte, zu Papier gebracht haben, und es wäre ein Leichtes, diefe Zahl, und zwar durch weltberühmte Namen, noch zu vermehren. Es ift mit dem Abendmahl Lionardo's gegangen wie mit dem Talmud. Commentare wurden darüber gefchrieben in Folio [38]) und in Octav [39]), und die Commentare wurden wiederum durch andere Commentare erläutert [40]). Es hat fich eine Abendmahlliteratur gebildet, fo gut wie eine Faust- und Danteliteratur, und über das Werk heutzutage noch aefthetifiren würde heifsen alten Wein in neue Schläuche füllen. Mit den Erläuterungen in Wort und Schrift hielten die Copien im grofsen Stil gleichen Schritt. Boffi weift nicht weniger als dreifsig nach, von denen die meiften fich in Oberitalien befinden, wenn er aber die kleineren mitrechnet, bringt er die Zahl nahezu auf fünfzig. Die bedeutendfte alte Copie befindet fich auf Schweizer Gebiet, in Ponte Capriasca im Canton Teffin [41]). Die Tradition führt fie auf Marco d'Oggionno zurück, ob mit Grund ift fchwer nachzuweifen, ficher ift, dafs fie in die Blüthezeit der mailändifchen Malerei fallt. Sie deckt fich mit dem Original bis auf den Hintergrund, in dem der Copift zwei felbftändige Epifoden angebracht hat, links das Opfer des Ifaak und rechts Gethfemane. Die Al-fresco-Ausführung ift in der Zeichnung wie im Colorit des grofsen Mailänder Vorbildes durchaus würdig und liefert den Beweis, dafs der Einflufs der mailändifchen Malerfchule bis hinauf in die Alpen reicht, bis an den Fufs des St. Gotthard und die rauhen Abhänge des Splügen.

Von der Entftehungsgefchichte des Abendmahls wiffen wir nicht viel, die meiften Vorarbeiten Lionardo's find verloren gegangen. Soviel fteht aber feft, dafs es ihm viel Zeit und langes angeftrengtes Nachdenken koftete, ehe es ihm gelang, die Compofition in jenen fymmetrifchen und eurythmifchen Flufs zu bringen, durch den fie unfere Bewunderung hauptfächlich erregt und alle anderen Abendmahldarftellungen [42]) bei Weitem übertrifft. Boffi vermuthet, Lionardo habe volle fechzehn Jahre, von 1481—1497, an der Cena gearbeitet, was bei feiner bekannten Langfamkeit nicht unmöglich wäre. Der genauere Zeitraum, in dem fie entftand, entzieht fich jedoch jeder Beftimmung, wir wiffen nur, dafs Lionardo 1497 im Refectorium noch in voller Thätigkeit war, es geht das aus einer von Amoretti mitgetheilten Urkunde hervor. Ungeachtet der Ausdauer und Sorgfalt, die Lionardo auf fein Hauptwerk verwandte, fcheint feine Leiftung ihm auch diesmal nicht ganz nach Wunfch ausgefallen zu fein. Sowohl Vafari wie Lomazzo erzählen, dafs er nach Vollendung der Jünger nicht mehr im Stande gewefen fei, einen Chriftuskopf zu malen, der diefelben im Ausdruck an Schönheit und Göttlichkeit noch zu übertreffen vermochte, und dafs er ihn deshalb unvollendet gelaffen habe [43]). Diefer Zufatz ift jedoch cum grano salis zu verftehen

und gewiſs nicht in dem Sinne gemeint, als ſei der Chriſtus untermalt geblieben. Aus einer genauen Unterſuchung des heute ſehr verdorbenen und übermalten Kopfes geht hervor, daſs er von je her ausgeführt war. Die Erzählung Lomazzo's iſt vielmehr dahin zu deuten, daſs der Kopf inſofern unvollendet blieb, als der Meiſter ſich in ihm nicht ſelbſt genügte (Idea, 100.). In dem Sinne hat ſich auch Boſſi ausgeſprochen.

Heute gleicht das Abendmahl einer traurig zugerichteten Ruine. An der Zerſtörung ſind jedoch keineswegs die ſpäteren Schickſale des Refectoriums wie Ueberſchwemmungen und Einquartierungen allein ſchuld, den Keim des frühen Todes hat vielmehr der Meiſter ſelbſt in ſein Werk gelegt, die ſpäteren Unfälle beſchleunigten nur den Untergang deſſelben. Vaſari und Lomazzo bezeugen uns, daſs es ſich ſchon in der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts in beklagenswerthem Zuſtande befunden habe, und Letzterer iſt ſich auch vollkommen klar über die Gründe der ſchnellen Zerſtörung [14]). Anſtatt zur altbewährten Technik der Frescomalerei zu greifen, hat Lionardo hier den Verſuch gemacht, mit Oel auf die Mauer zu malen. Seiner Manie, neue Probleme zu löſen und mit dem Ungewiſſen zu experimentiren, hat er ſo ſein Werk ſelbſt zum Opfer gebracht. Von dem Wenigen, was heute noch zu ſehen iſt, geht nicht viel mehr auf ſeine eigene Hand zurück. Unwiſſende Maler haben in arroganter Selbſtüberhebung zur Vernichtung noch die Schmach des Reſtaurationsverſuchs gefügt. Daſs ſie nicht eine heilige Scheu davon zurückgehalten hat, Hand an dies Heiligthum zu legen, kennzeichnet ſie als Barbaren. (Vgl. Vita di L. da Vinci scritta da Giuseppe Bossi §. VIII.)

Was die Studien Lionardo's zum Abendmahl betrifft, ſo hat er jedenfalls zwölf Paſtellzeichnungen zu den Apoſtelköpfen ausgeführt; die Nachricht, welche Lomazzo [15]) uns darüber giebt, iſt zu poſitiv, um einen Zweifel zuzulaſſen. Dieſelben ſind heute in Weimar in der Sammlung der Groſsherzogin, der Chriſtuskopf dagegen hängt in der Brera [16]), letzterer über allen Zweifel erhaben, iſt durch ſpätere Ueberſchmierung traurig zugerichtet worden und erſcheint gerade dadurch ſo ſehr unbeſtimmt in den Contouren. Von erſten Entwürfen kommen zwei in Betracht, der eine, eine merkwürdiger Weiſe nicht öffentlich ausgeſtellte, aber unzweifelhaft echte Federſkizze im Louvre [17]), der andere, eine Rothſtiftzeichnung in Venedig [18]), über die ſich ſtreiten läſst. Letztere wird an Ort und Stelle ſelbſt nicht für Lionardo, ſondern für Schule desſelben ausgegeben. Die Zeichnung fällt ſofort durch ihre Genialität in die Augen und könnte ſehr gut vom Meiſter ſelbſt herrühren. Die Schriftzüge, mit welchen über den Köpfen der Apoſtel ihre Namen geſchrieben ſtehen, ſind unverkennbar diejenigen Lionardo's, ein aufmerkſamer Vergleich einzelner Buchſtaben mit denen auf beglaubigten Handſchriftproben ſetzt dies auſser Zweifel. Doch ganz abgeſehen von der Handſchrift ſprechen auch innere Gründe für die Echtheit der Skizze. Wie tief und unmittelbar iſt hier nicht der Schmerz des Jüngers Johannes empfunden, rechts vom Chriſtus. Ueberwältigt durch die Prophezeiung des Meiſters vom Verrath, den Einer der Zwölfe an ihm begehen wird, und ſeiner eignen Unſchuld ſich bewuſst, läſst er ſein Haupt auf den Tiſch ſinken und verbirgt ſein Antlitz. Der Ausdruck des Affekts iſt ein ſo gewaltiger und urſprünglicher, wie ihn nur ein groſser Meiſter finden wird.

Wenn derſelbe ſpäter dies Motiv bei der Ausführung ſeines Bildes dennoch unberückſichtigt ließ, ſo geſchah es ſeinem mildernden Principe gemäſs, und weil es ihm nicht mehr in die ruhige Liniengebung ſeiner Compoſition paſste, es hätte dieſelbe zu plötzlich unterbrochen. Wie meiſterhaft iſt ferner mit den wenigen Strichen die ſeeliſche Ruhe und Reſignation im Kopfe Chriſti zum Ausdruck gebracht. Das war es ja eben, was Lionardo mit Aufgebot aller Kräfte ſuchte und trotz ſeines groſsen Talentes zu individualiſiren nicht im Handumdrehen fand, weshalb ihn der ungeduldige Prior auch beim Herzog wegen Faulheit verklagte. Die Gruppen der Junger ſind auf der venezianer Skizze in jenem lebhaften Zuſammenhang gedacht, durch den ſich Lionardo's Werke alle auszeichnen. Bartholomäus geht offenbar auf dasſelbe Modell zurück wie Andreas in Santa Maria delle Grazie, Judas Iſchariot ſitzt noch nach alterthümlicher Weiſe Chriſtus gegenüber an der andern Seite des Tiſches.

Die Federſkizze (S. 21) im Louvre muſs mit Bleiſtift vorgezeichnet geweſen ſein und iſt wohl ein Blatt aus dem Studienbuche Lionardo's. Er pflegte ein ſolches immer bei ſich zu tragen, um ſofort an Ort und Stelle das Charakteriſtiſche fixiren zu können. In ſeinem Malerbuch [49]) ertheilt er auch ſeinen Schülern dieſen Rath, denn das Gedächtniſs ſei trügeriſch und nicht unfehlbar, man könne ſich nur auf das verlaſſen, was man ſelbſt beobachtet habe. Als eine ſolche Beobachtung nach der Natur iſt auch dieſe Skizze zu betrachten. Wir haben uns den Meiſter etwa in einer Volksſchenke zu denken, wie er das Blatt Papier vor ſich und den Stift in der Hand, eine Gruppe von deliberirenden, vielleicht politiſirenden Bürgern mit wenigen, aber ſichern Strichen ſich vergegenwärtigt. Sie ſitzen um einen Tiſch verſammelt, den Lionardo durch zwei horizontale Linien flüchtig angedeutet hat. Der Eine ſtutzt ſein Haupt in die Hand und hat die Beine übergeſchlagen, andächtig dem Worte lauſchend, das dem Munde des neben ihm Sitzenden entquillt. Derſelbe weiſt mit dem Zeigefinger auf den Mann hin, der ſich zu äuſserſt am Tiſch befindet und ſich, um beſſer hören zu können, etwas nach vorne überlehnt, er hat das Kinn in die Hand geſtützt, das eine Bein ausgeſtreckt und das andere gegen die Tiſchplatte geſtemmt. Für den Zuſammenhang dieſes Blattes mit dem Abendmahl ſpricht ſchon, daſs unten links von dieſer Gruppe, zwar ohne directe Beziehung zu derſelben, ein Chriſtus ſkizzirt iſt. Er legt die Rechte auf die Bruſt und weiſt mit der Linken auf einen Teller hin, der vor ihm auf dem Tiſche ſteht, welcher wiederum nur flüchtig durch eine Horizontale angegeben iſt. Die übrigen Skizzen auf dieſem Blatt ſtehen mit dem Abendmahl weiter in keinem Zuſammenhang, ſind aber nicht weniger genial als die beſchriebenen und zeichnen ſich alle durch die Sicherheit der Contouren aus. Da befindet ſich jede Linie am richtigen Platz, und der Charakter der Typen iſt mit wenigen Strichen getroffen, in den Bewegungen der Figuren liegt eine geradezu ſtaunenerregende Gegenwärtigkeit. Bemerkenswerth iſt noch der Umſtand, daſs alle dieſe Körper als Acte gedacht ſind, Lionardo gab ſich zuerſt über das Spiel jedes einzelnen Muskels die genaueſte Rechenſchaft und machte ſich erſt darauf an die Bekleidung der Figuren.

In die Zeit, in welcher ſich Lionardo mit dem Abendmahl und beſonders mit dem Chriſtustypus beſchaftigte, mag auch der Chriſtuskopf [50]) gehören, den

die Hand eines unfichtbaren Kriegsknechtes bei den Haaren nimmt. Aus feinen Zügen fpricht herber Schmerz, wir haben offenbar den Erlöfer vor uns, wie er unter der Laft des Kreuzes zufammenbricht. Lionardo hat fich damals nicht nur für den Chriftus des letzten Liebesmahles, fondern auch für den Chriftus der Paffion begeiftert.

Wie die Göthe'fche Fauftdichtung alle bisherigen und fpäteren, fo hat auch Lionardo's Abendmahl alle vorhergehenden und nachfolgenden in Schatten geftellt. Ein Vergleich der fämmtlichen Abendmahldarftellungen läfst das fofort erkennen; er fällt fo fch'r zu Gunften Lionardo's aus, dafs die Sache von vorn herein fur jeden Laien entfchieden fein dürfte Da eine ausführliche Parallele der Abendmahlcompofitionen zu weit führen würde, begnügen wir uns damit, dem Abendmahl Lionardo's dasjenige feines Nachfolgers des Bernardino Luini gegenüber zu ftellen. Dasfelbe wurde für das Refectorium der Klofterkirche von Sta. Maria degli Angeli in Lugano gemalt. Seitdem ift das Klofter längft aufgehoben, und in den Räumen, wo einftens fromme Mönche ihren Rofenkranz beteten, luftwandelt heute reifendes Publikum. Im früheren Refectorium fpeift das Dienftperfonal des Hotels. Das Abendmahl Luini's [51] hangt nunmehr in der Kirche, an der kahlen Wand links vom Eingang. Es erlebte das gleiche Schickfal wie das herrliche Madonnenbild dafelbft, es wurde mit der Mauerfläche heraus gefägt und dann auf Leinwand übertragen. Nicht fo fehr durch diefe Uebertragung hat es gelitten, die unter der Leitung Nava's aus Mailand fehr gefchickt von Männern ausgeführt wurde, welche der Operation durchaus gewachfen waren, als durch die Feuchtigkeit, die im Refectorium herrfchte, und von der man fich noch heute uberzeugen kann. Gerade ihretwegen ift die Uebertragung auf Leinwand nöthig geworden.

Es ift nicht daran zu denken, dafs Luini's Abendmahl, wie fälfchlicherweife in unfern Reifehandbüchern behauptet worden ift, nach dem Entwurf Lionardo's gemalt worden fei, es ift im Gegentheil eine Originalcompofition, wenn auch nicht frei von Anklängen an Lionardo. Nach der Cena in Sta. Maria d·lle Grazie war eben kein Maler, vor Allem kein Schüler oder Nachfolger des grofsen Florentiners mehr im Stande, etwas völlig Neues und Unabhängiges zu componiren. Unwillkürlich drängte fich Jedem der mächtige Einflufs des Meifters auf, und Niemand konnte Anklängen oder Nachklängen aus dem Wege gehen. Dafs Lionardo von keinem Späteren erreicht wurde, haben wir fchon bemerkt, dafs auch Luini's Abendmahl trotz der Tüchtigkeit in Conception und Ausführung weit unter dem grofsen Vorbilde fteht, braucht kaum noch hinzugefügt zu werden. Was Lionardo's Cena fo himmelhoch über alle anderen Abendmahlcompofitionen erhebt, das ift der bei ftreng durchgeführter Symmetrie fo innige geiftige Zufammenhang, in dem die einzelnen Figuren zu einander ftehen. Durch ihn zeichnen fich alle Werke Lionardo's aus, und wo er fehlt, wie z. B. auf dem Bilde der Modeftia und Vanità in der Galerie Sciarra zu Rom oder auf der Tafel in der National-Gallery, — Chriftus unter den Schriftgelehrten — da geht das Bild gewifs nicht auf Lionardo felbft zurück, fondern auf einen feiner Schüler, in diefen beiden Fällen auf Bernardino Luini. Was nun die Aehnlichkeit der Figuren auf feinem Abendmahl mit denen Lionardo's betrifft, fo ift zu bemerken, dafs fein

Thomas fich an den in Santa Maria delle Grazie anlehnt, beide find im Profil gefehen und erheben den Finger. Der Simon Luini's ähnelt in der Bewegung dem Bartholomäus bei Lionardo, beide haben fich erhoben, ftützen fich mit den Händen auf den Tifch und lehnen fich vor, um das prophetifche Wort des Erlöfers deutlicher vernehmen zu können. Der Bartholomäus Luini's ift felbftändig empfunden und componirt, fein Chriftus dagegen dem Lionardo's nachgefühlt, felbft das Gewandmotiv ift bei beiden das gleiche. Johannes lehnt fich bei Luini nicht wie bei Lionardo nach links, fondern nach rechts und fchmiegt fich fanft an Chriftus an. Luini hat fich hier ftreng an das Wort des Evangeliften gehalten: Es war Einer unter feinen Jüngern, der zu Tifche fafs an der Bruft Jefu [52]). Die übrigen Jünger find unabhängiger gedacht und freiere Infpiration Luini's. Im Vordergrunde bringt er eine Katze an, durch die fein Werk einen etwas genrehaften Anftrich bekommt, im Gegenfatz zu Lionardo's Bilde, das im denkbar ftrengften, monumentalen Stil gehalten ift. Luini hat es lange nicht in dem Mafse wie Lionardo verftanden, den Eindruck, welchen das Wort des Erlöfers auf die Jünger macht, zur dramatifchen Geltung zu bringen. Im Refectorium zu Sta. Maria delle Grazie geht dasfelbe wie ein elektrifcher Strom durch die Verfammlung, wir fehen die Bewegung, in welche es die Jünger verfetzt und hören ihre fchüchterne und vorwurfsvolle Frage: Herr bin ich's! in zwölfmaliger Variation an unfer Ohr klingen. Und gerade in diefer hinreifsenden dramatifchen Lebendigkeit liegt das Geheimnifs der gewaltigen Wirkung von Lionardo's Abendmahl.

Mit dem Abendmahl hatte Lionardo die Höhe feiner künftlerifchen Leiftungen erreicht, Gröfseres und Erhabeneres zu fchaffen, wäre kaum möglich gewefen, einzig das Reiterftandbild Francesco Sforza's, des glorreichen Vaters Lodovico's, hätte ihm an Umfang und Genialität der Compofition vielleicht zur Seite geftellt werden können. Dasfelbe wurde jedoch nie ausgeführt und ift nicht einmal als Modell auf die Nachwelt gekommen. Da die bildhauerifchen Arbeiten und Entwürfe Lionardo's überhaupt bis auf die letzte Spur verloren gegangen find, ift es fehr fchwer, einen Einblick in feine Thätigkeit als Sculptor zu bekommen. Dafs er fchon frühzeitig fich für die Plaftik intereffirte, und Werke der Plaftik felbft gefertigt hat [53]), brachten die Lehrjahre bei Andrea Verrocchio, der ja vor Allem Bildhauer war, mit fich. Bei ihm lernte er auch den jungen Giovan Francesco Ruftici kennen, auf den er nicht nur bedeutenden Einflufs durch feine gediegenen Rathfchläge und Urtheile ausübte, fondern dem er auch bei feinen Arbeiten thatfachlich geholfen zu haben fcheint. Vafari [54]) fagt, dafs Giovan Francesco von ihm gelernt habe, Pferde zu modelliren, für die Lionardo von je her eine folche Leidenfchaft gehabt habe, dafs fich immer in feinem Stall die fchönften Thiere gefunden hätten. Auch Lomazzo [55]) erzählt mit Hinweis auf feine anatomifchen Studien, dafs er vorzugsweife gerne Pferde malte und modellirte. Diefe koftfpielige Liebhaberei mag ein Hauptgrund gewefen fein, weshalb er in feinem Vermögen nie fo recht auf einen grünen Zweig kam.

Das Reiterftandbild lag Lionardo jedenfalls fehr am Herzen, und es wäre gewifs ein würdiges Pendant zum Colleoni des Verrocchio geworden; es follte die Krone von feinen Leiftungen als Bildhauer werden, wie die Cena thatfächlich feine Leiftungen als Maler krönte. Wann hat nun Lionardo das Modell dazu begonnen? Daruber lafst fich mit Sicherheit ebenfo wenig fagen, wie über die Arbeitszeit, welche er zur Vollendung desfelben gebraucht hat. Im Jahre 1491 befand er fich, laut Notizen des Domarchivs von Mailand, in voller Thätig-



Zeichnung nach dem Reiterftandbild Francesco Sforza's. Im Kupferftichcabinet zu München.

keit; aus feinen eignen Aufzeichnungen geht ferner hervor, dafs er den 23. April 1490 an der Reiterftatue von Neuem zu arbeiten anfing. Alfo hatte er fie fchon früher in Arbeit; dafs Lionardo 1489 in Mailand war, haben wir gefehen. Nun berichtet freilich Caftiglione in feinen Ricordi, Lionardo hätte an der Reiterftatue, das heifst am Modell derfelben, 16 Jahre zu thun gehabt; allein diefe Nachricht wird einfach umgeftofsen durch die Thatfache, dafs das Modell 1493 bei der Hochzeitsfeierlichkeit von Bianca Maria Sforza mit dem Kaifer Maximilian unter einem Triumpfbogen auf der Piazza del Caftello öffentlich ausgeftellt und von ganz Mailand bewundert wurde. Alfo ift dasfelbe ficher nach wenig mehr als

zehn Jahren — vor 1482 ift Lionardo nicht nach Mailand gekommen — vollendet gewefen, denn er hätte wohl keinenfalls zugegeben, dafs von ihm etwas Unfertiges vor das Publicum gebracht würde. Hiermit fällt auch die Anficht von Schorn und Förfter, den Editoren der deutfchen Vafariausgabe [56]), Lionardo habe die Reiterftatue 1483 begonnen, eine Anficht, welche fie auf die Mittheilung Caftiglione's fowie auf eine alte Tradition ftützen, nach der das Modell 1499 von den Franzofen zerftört worden fei. Das Modell zum Reiterftandbild befand fich, wie Campori [57]) fchlagend nachgewiefen hat, im September 1501 noch in ziemlich gutem Zuftande in Mailand. Damals hatte der Herzog von Ferrara, Ercole I. d'Efte, Abfichten darauf und fand einen Concurrenten in keinem Geringern als dem König Ludwig XII. von Frankreich. Ercole fchrieb unter dem 19. September 1501 aus Ferrara einen Brief an feinen Gefandten in Mailand, Giovanni Valla, und trug demfelben auf, den damaligen mailändifchen Gouverneur, den Cardinal von Rouen, zu bitten, ihm das Modell der Reiterftatue zu überlaffen. Den 24. September erhielt er von feinem Gefandten Antwort und zwar eine abfchlägige.

In Ermanglung befferer Quellen müffen wir eine Reconftruction der Reiterftatue nach der ziemlich ausführlichen Befchreibung bei Giovio verfuchen, in erfter Linie aber nach den erhaltenen alten Skizzen und Kupferftichen. Vor allem ift auf die jedenfalls alte, auf das Original felbft zurückgehende Zeichnung im Kupferftichkabinet zu München und den bekannten Kupferftich hinzuweifen, welchen Gerli [58]) publicirt hat, und der lange Zeit Lionardo felbft zugefchrieben worden ift. Die Skizze wurde vor Kurzem von Louis Courajod publicirt, und erft nachdem er feine Meinung über diefelbe in der Gazette des beaux arts [59]) mitgetheilt hat, ift vielfach von ihr Notiz genommen worden. Wenn Niemand fie eher betont hat, fo rührt das daher, weil fie im Münchener Kupferftichkabinet fehr fchlecht hangt. Sie ift mit der Feder gezeichnet und hebt fich von dem dunkeln, fchwärzlich-braun getufchten Hintergrund hell ab. Der Zeichner hat hier den Hintergrund wohl abfichtlich fo dunkel gewählt, um in feiner Skizze das Plaftifche zu betonen. Lionardo liebte bekanntlich nicht den hellen Hintergrund und hat fich über die Zweckmäfsigkeit, den zu zeichnenden Gegenftand vor einen dunklen Ort zu ftellen, in feinem Malerbuch [60]) deutlich ausgefprochen. Wir fehen auf der Münchener Skizze den Fürften und fein treues Schlachtrofs im Profil. In der Rechten den Feldherrnftab, in der Linken die Zügel, unentwegt geradeaus blickend, wie es einem Krieger geziemt, fo fprengt er an uns vorüber, Strenge gebietend und Refpect einflöfsend. Während das Schlachtrofs Verrocchio's im Schritt geht, und wie fein Reiter mehr eine trotzig abwartende, erwägende Stellung einnimmt, ift das Rofs Lionardo's galoppirend dargeftellt und fetzt kühn über den zu Boden geworfenen Feind hinweg, derfelbe ftützt fich mit der einen Hand auf die Erde und ift mit der andern umfonft beftrebt, fich das Haupt zu fchützen. Die lebhafte Bewegung der Gruppe ftimmt vollkommen mit der Befchreibung des Paolo Giovio [61]) überein, das Zeugnifs des Jovius aber mit dem Belege im Münchener Kupferftichkabinet ift durchaus genügend für den Beweis, dafs Lionardo's Reiterftandbild eine bewegte Gruppe bildete. Folglich zeigt die in der Bewegung des Pferdes grundverfchiedene

Rothſtiftzeichnung im Codex Atlanticus, von dem ſich eine photolithographiſche Abbildung in dem Werke findet, welches Belgioioſo und Mongeri etc. herausgegeben haben, nicht den endgültigen Entwurf Lionardo's, ſondern nur eine Skizze, die, wie viele andere, wieder bei Seite gelegt wurde. Vielleicht war es dem Meiſter diesmal auch weniger um die endgultige Redaction ſeines Stand-



Handzeichnung in der Sammlung der Uffizien.

bildes zu thun, als darum, Mittel auszufinden, dasſelbe aufzuſtellen und zu transportiren, man kennt ja die Art Lionardo's, das Ende ſeiner Werke zu erwägen, noch ehe er ſie begonnen hatte, und ſeine Sucht, ſo viel in die Ferne zu ſchweifen und darüber nur zu oft das Naheliegende zu vergeſſen. Auf dem Blatte gewahren wir ein im Schritt gehendes Pferd ohne Reiter in einem Gerüſte, unten in Bleiſtiftzeichnung daſſelbe Pferd noch einmal. Der Schlufsredaction viel näher kommt dagegen der alte Stich aus der Sammlung Vallardi's. Paſſavant hat denſelben

in feinem Peintre graveur (V. 181, No. 3, aber fehr ungenau, befchrieben; zuverläffiger ift die Befchreibung in der Gazette des Beaux arts [62]) von G. d'Adda. Hier haben wir vier verfchiedene Projecte zum Reiterftandbild, auf allen aber giebt der Herzog dem fich wild bäumenden Thiere die Sporen. Alle vier Pferde ftehen auf Poftamenten, am Rande der oberen gewahren wir, wie auf der Münchener Skizze, den befiegten Feind, das eine Mal ausgeftreckt, das andere Mal fitzend, in der Rechten einen Speer und mit der Linken über dem Haupte einen Schild zur Abwehr haltend. Diesmal ift der Feind noch nicht gänzlich niedergeworfen, deshalb holt der Herzog auch zum verhängnifsvollen Schlage aus, um ihn niederzuftrecken. In den drei andern Fällen ift derfelbe nicht kämpfend fondern commandirend dargeftellt, wie auf der Münchener Skizze. Man fieht, der Kupferftich ftimmt im Wefentlichen mit dem Blatt in München überein, er geht alfo, wenn auch nicht mit Beftimmtheit auf Lionardo's eigene Hand, fo doch ficher auf Studien von ihm zurück.

Ueber die Frage, ob Lionardo je eigenhändig in Kupfer geftochen und in Holz gefchnitten hat, ift viel hin und her geftritten worden, ohne dafs man bis jetzt zu einem entfcheidenden Refultat gekommen wäre. Höchft wahrfcheinlich wird dies Räthfel auch nie befriedigend gelöft werden, es fei denn, dafs neue Dokumente plötzlich neues Licht verbreiten würden. Sicher ift, dafs fowohl die Holzfchneidewie die Kupferftecherkunft vor Lionardo in Mailand geübt wurde, daran alfo, dafs er fie dort einführte, ift nicht zu denken. Andrerfeits ift es aber durchaus nicht unwahrfcheinlich, dafs er den Verfuch gemacht hat, fich mit der Technik der Kupferftecherei und der Holzfchneidekunft vertraut zu machen, war er doch zeitlebens beftrebt, fich jede mögliche Technik anzueignen! Zwar bin ich weit davon entfernt, ihm alle die Blätter zuzufchreiben, welche Paffavant und Ottley auf ihn zurückführen, ja ich möchte einige fogar ihm des Entfchiedenften abfprechen: So jenes Unicum im British Mufeum [63]), die im Profil gefehene Frau, deren Flechten auf der Bruft zufammengebunden find. In ihr wähnt Paffavant [64]) die Mona Lifa del Giocondo zu erkennen. Das fcheint mir ebenfo wenig zutreffend zu fein wie die Autorfchaft Lionardo's. In der Zeichnung wie in der Auffaffung ift dies Blatt viel zu alterthümlich; um von ihm herzurühren; dafs der Grabftichel einmal fehr auffälliger Weife fehlgegangen ift, — auf der Stirnhöhe nämlich — beweift nichts. Viel eher fcheint mir von ihm der Profilkopf einer jungen Frau zu fein, deren üppig und in Schlangenlinien auf Schultern und Bufen herabwallende Haare ein Epheukranz fchmückt. Zu beiden Seiten des Blattes, das ebenfalls im British Mufeum aufbewahrt wird, lefen wir in Majuskeln: ACHA. LE. VI., die ausgefchrieben foviel bedeuten wie: Achademia Leonardi Vincii [65]); folglich fteht diefer Stich im Zufammenhang mit der Akademie Lionardo's. Darauf deutet auch fchon das Streben nach wirkungsvoller Licht- und Schattengebung, und der Gefichtsausdruck, welcher entfchieden lionardesk ift. Man vergleiche diefen Stich mit der Studie eines dreiviertel, faft Profil gefehenen Frauenkopfes der fich in der Galerie der Uffizien [66]) befindet und zu dem Schönften gehört, was von Lionardo's Zeichnungen auf die Nachwelt gekommen. (Vergl. die Abbild. S. 33). Die Aehnlichkeit ift eine fo frappante, dafs man meinen follte, beide Köpfe gingen auf ein und dasfelbe Modell zurück.

Doch wenden wir uns nach dieſem Excurſe wieder zur Reiterſtatue. Was war der Grund, daſs ſie nicht fertig wurde? Hatte ſich Lionardo zu viel zugemuthet, und konnte er den Guſs in Bronze nicht bemeiſtern, den er ſich noch dazu vorgenommen hatte in einem Stuck herzuſtellen? Oder fehlten ihm die finanziellen Mittel, das Rieſenwerk zu Ende zu fuhren? Man bedenke, daſs 100,000 Pfund Bronze, die Lionardo als zum Guſs unumgänglich nothwendig erachtet haben ſoll, ſich nicht leicht beſchaffen lieſsen, und vergeſſe nicht, daſs das Herzogthum Mailand damals politiſch wie finanziell ziemlich zerrüttet war, und daſs gegen Lodovico Sforza ſich langſam, aber ſicher, das Verhängniſs der Invaſion zuſammenzog. Er war am längſten Herzog von Mailand geweſen, ſchon ſtand die Cataſtrophe vor der Thür. Solche Zeit war aber gewiſs nicht gunſtig fur das Entſtehen monumentaler Werke und ganz beſonders nicht fur die Verherrlichung des Gründers einer Dynaſtie, deren Stern im Sinken begriffen war. Nachdem er aber untergegangen, fand natürlich Niemand mehr Intereſſe an der Fortſetzung des Werkes. So waren denn die politiſchen Verhältniſſe daran Schuld, daſs die Statue unvollendet blieb, und nicht, weil Lionardo's Können ſeinem Wollen nachſtand. Was er in dem einzigen uns erhaltenen Sonett [67], dem Leſer rath, war auch ſein eigner auf langjährige Erfahrung baſirter Grundſatz. Nicht in den Wind hatte er die Worte geſprochen:

»Kannſt wie du willſt nicht, wie du kannſt ſo wolle,
Weil Wollen thoricht iſt, wo fehlt das Konnen.
Demnach verſtändig iſt nur der zu nennen,
Der wo er nicht kann, auch nicht ſagt er wolle.«

Die kleinlichen Neckereien von neidiſchen Rivalen, ja ſelbſt von Mannern wie Michelangelo, waren alſo durchaus nicht am Platz, und wir begreifen, daſs es Lionardo die Zornröthe ins Geſicht trieb, als Michelangelo ihm ſpäter in Florenz, da es ſich um eine Stelle im Dante handelte, zurief: „Erkläre du ſie, der du einſt den Entwurf zu einem Reiterſtandbild gemacht haſt, um es in Bronze zu gieſsen, dasſelbe aber nicht konnteſt und es in Schimpf und Schande haſt ſtehen laſſen muſſen. Das alſo haben dir dieſe Dickköpfe von Mailändern geglaubt!"

Wie Lionardo in der letzten Zeit der Regierung Lodovico Sforza's mit finanziellen Verlegenheiten zu kämpfen hatte, geht aus dem Fragment eines Briefes [68]) hervor, von dem ſich das Original heute in England befindet. Er iſt offenbar kurz vor dem Zuſammenbruch des Regimentes der Sforza in Mailand geſchrieben und dürfte als ein Angſtruf an den Herzog zu betrachten ſein, der wohl ſein Möglichſtes fur den entblöſsten Kunſtler gern gethan hätte, wenn er nur dazu im Stande geweſen wäre. Aus dem Briefe erfahren wir, daſs Lionardo ſich damals ohne jeden Auftrag befand und ſeine Kunſt ihm ſo wenig einbrachte, daſs er ernſt mit dem Gedanken umging, einen andern Beruf zu wahlen, um ſich wenigſtens das Nöthige zum Leben zu verdienen. Er kennt die böſen Zeiten und will ihnen auch gerne Rechenſchaft tragen, ſo weit das in ſeinen Kräften ſteht; er weiſs wohl, daſs der Herzog mit ernſteren Dingen als einer Reiterſtatue beſchäftigt iſt, daſs es ſich darum handelt, die Dynaſtie vor dem Angriff eines drohenden Feindes zu retten, trotzdem aber kann er nicht umhin, ihn an den mehrjahrigen Ruckſtand ſeines Gehaltes zu mahnen, es trieb ihn eben die Noth

zum offenen Geſtändniſs; hatte er doch nicht allein für ſich zu ſorgen, ſondern auch für die Schuler, die bei ihm im Atelier arbeiteten, ſowie für ſeine Gehulfen. Lionardo, das geht aus Allem hervor, war ſeiner Umgebung gegenüber ſtets von unendlicher Gutmuthigkeit, er theilte gerne, vorausgeſetzt, daſs ihm überhaupt, etwas zum Theilen blieb. Wem etwas fehlte, der wandte ſich ohne Weiteres an ihn, beſonders Salai lag ihm gerne auf der Taſche; es ſcheint, daſs Lionardo denſelben am 4. April 1497 förmlich neu ausſtattete, unter dieſem Datum finden ſich in ſeinen Tagebüchern Rechnungen von einem Kleide und einer Kappe für ihn. Später, den 15. Oktober 1507, lieh er ihm ſogar Geld für die Ausſtattung ſeiner Schweſter. Solche Freigebigkeit und echt menſchliche Geſinnung konnten, wenn ſie Leuten erzeigt wurden, die wie Salai ihrer wurdig waren, nur von guten Folgen ſein, es kam aber auch vor, daſs ſich Schufte bei dem Meiſter einſchlichen, mit der Abſicht ihn zu hintergehen. Wie mochte ihn dann die Liebenswürdigkeit und Gute, ſo er an ſie verſchwendet hatte, reuen! Lionardo ſelbſt gedenkt kurz und mit bittern Worten eines ſolchen Falls. Es war ein gewiſſer Jachomo, der ihn auf ſchmählliche Weiſe hinterging und betrog. So kam zu den ſchlechten Zeiten und der Freigebigkeit Lionardo's noch der Miſsbrauch hinzu, den einige Unwürdige mit ihr trieben, und alles das zuſammen muſste den Meiſter ſchlieſslich in Geldverlegenheiten ſturzen und ihn dazu zwingen, den Herzog wenigſtens an das zu erinnern, was er ihm von Rechts wegen ſchuldete. Derſelbe leiſtete dem Mahnen Lionardo's denn auch ſofort Folge. Zwar bezahlte er ihn nicht in baarem Gelde, ſondern indem er ihm einen Weinberg gab, der fruher dem Kloſter S. Vittore gehört hatte und ganz nahe der Porta Vercellina lag. Dort ſollte Lionardo ſchalten und walten, wie es ihm gefiel, und nach Belieben den Garten pflegen uud auf dem Grundſtück Hauſer bauen durfen, was Salai, dem Lionardo im Teſtament die Hälfte desſelben vermachte, ſchon zu ſeinen Lebzeiten und mit ſeiner Zuſtimmung that. Das Document, in welchem von dieſer Schenkung die Rede iſt, datirt vom 26. April 1499 und iſt in lateiniſcher Sprache abgefaſst, Lionardo wird in demſelben »pictor celeberrimus« genannt.

Lange ſollte er den Beſitz dieſer Scholle Erde nicht genieſsen, denn ſchon in demſelben Jahre ſtürzte das Regiment der Sforza in Mailand zuſammen. Das Ungewitter, welches ſich über dem Haupte Lodovico's entlud, war von ihm ſelbſt heraufbeſchworen, er war es geweſen, der die Franzoſen unter Carl VIII. ins Land gerufen hatte; jetzt rächte ſich ſeine unpatriotiſche That an ihm ſelber, die Geiſter, welche er losgelaſſen, vermochte er nicht mehr zu bannen. Auf Carl VIII. war Ludwig XII. von Orleans gefolgt, in ſeinen Adern floſs viscontiſches Blut. Die Krone Frankreichs hatte er als Vetter Carls geerbt; als Enkel der Valentina Visconti machte er Anſpruche auf das Herzogthum Mailand. Er uberzog Lodovico mit Krieg und konnte ihn um ſo leichter aus dem Sattel heben, da die herzoglichen Kaſſen leer waren und auch nach und nach Stimmen im eignen Lande ſich gegen ihn erhoben. Zwar gelang es Lodovico bald, das Staatsruder von Neuem in ſeine Hande zu bringen, allein nur auf kurze Zeit. Wie gewonnen ſo zerronnen! Er fiel durch Verrath in die Hände der Franzoſen und beſchloſs im Jahre 1510 ſein ereigniſsreiches Leben als Gefangener.

Kurze Zeit nach jener Kataftrophe kehrte Lionardo Mailand den Rucken, nicht ohne Wehmuth von dem Platze, in dem er fein Meifterwerk gefchaffen hatte, Abfchied nehmend und mit innerm Groll uber die Unficherheit der politifchen Zuftände in feinem Vaterlande. Er wandte fich wieder nach Florenz und wurde, als er dort ankam, von den hohen Wurdenträgern der Republik mit Ehren und Auszeichnungen empfangen, war er doch inzwifchen ein weltberuhmter Mann geworden, auf den feine Landsleute mit Recht ftolz fein konnten! Sein Freund der Mathematiker Fra Luca Paeciolo, begleitete ihn und bezog mit ihm, wie es fcheint, eine gemeinfame Wohnung.

In Florenz bot fich Lionardo als Maler bald eine dankbare Aufgabe. Er wurde von den Frati de' Servi beauftragt, für den Hauptaltar der Nunziata ein Bild zu malen. Zwar war dasfelbe fchon bei Filippino beftellt, derfelbe trat jedoch, als er von Lionardo's Ankunft hörte, zu feinen Gunften zurück, wahrfcheinlich in der felbftlofen Ueberzeugung, dafs das Bild fich in keinen befferen Handen befinden könnte, als denen Lionardo's. Wie er indeffen feine Verpflichtungen verftanden und erfullt hat, lafst Vafari uns zwifchen den Zeilen errathen. Nachdem die Mönche dem Meifter im Klofter Wohnung angewiefen hatten, liefs er es fich lange wohl fein, zeichnete und fkizzirte nach Belieben, vertiefte fich in feine wiffenfchaftlichen Probleme und vergafs daruber ganz den eigentlichen Zweck feines Aufenthalts im Klofter. Das mag dann den guten Mönchen fchliefslich doch zu bunt geworden fein. Sie drangen lebhaft in ihn, endlich Hand an's Werk zu legen, und nun verfertigteer jenen beruhmten Carton, der fich heute in der Royal Academy zu London befindet, das Uebrige liefs er einftweilen auf fich beruhen. Die geduldigen Servitenbrüder mögen bei der Gelegenheit das eigenartige Temperament des grofsen Florentiners und feine kunftlerifche Individualität bis zum Ueberdrufs kennen gelernt haben, Lionardo hat ihnen wohl gerade fo gut wie dem naiven und zudringlichen Prior von Sta. Maria delle Grazie bedeutet, dafs ein wahrer Kunftler nicht immer faulenzt, wenn er die Hände in den Schoofs legt, dafs er vielmehr oft im fcheinbaren Nichtsthun die genialften Gedanken concipire und dafs, je klarer fich die Idee im Geifte geftalte, fie defto fchneller und ficherer aufs Papier geworfen werden könne. Und feine Methode ift in vieler Beziehung die richtige, das hat er gerade durch diefen Carton bewiefen, bei dem nur zu bedauern ift, dafs er nie als Bild ausgeführt wurde. Als Carton gehört er immerhin zu den ausgeführteften, die gezeichnet worden find. Er fand denn auch zur damaligen Zeit die volle Wurdigung; aus dem, was Vafari [69]) mittheilt, geht hervor, dafs er nachft dem Abendmahl die populärfte Compofition Lionardo's war. Nach der Vollendung wurde er öffentlich ausgeftellt, und ganz Florenz, alt und jung, Mann und Frau ftrömten hin ihn zu fehen. Die Leiftung des grofsen Mitbürgers geftaltete fich zu einem förmlichen Volksfefte, und fein Erfolg war ein fo grofser, wie er bis dahin noch kaum in den Annalen der Kunftgefchichte vorgekommen war. Der Carton wird heute unter Glas aufbewahrt und ift 1798 von A. Smith, jedoch nicht gut im Character, geftochen worden. Die einzige authentifche Wiedergabe befitzen wir in einer photographifchen Aufnahme, die vor einigen Jahren in London gemacht wurde, nur durch fie bekommen wir eine Ahnung von der

Herrlichkeit des leider durch die Zeit fehr mitgenommenen Originals. Der Carton ift in brauner und fchwarzer Kreide ausgeführt und durch weifs aufgefetzte Lichter in Wirkung gebracht [70]), er ftellt Maria mit dem Chriftkinde auf dem Schoofse der Anna dar, daneben Johannes. Mit dem bekannten Bilde im Louvre fteht er weiter in keinem Zufammenhang, dagegen ift es fehr wohl möglich, dafs er fich mit dem Carton deckt, von welchem Lomazzo [71]) fpricht und behauptet, er fei nach Frankreich gekommen, habe fich aber zu feiner Zeit, alfo in den achziger Jahren des fechszehnten Jahrhunderts im Befitze Aurelio Luini's befunden. Aus dem Umftande, dafs Lomazzo bei der Befchreibung nicht den Johannes erwähnt, braucht man nicht nothgedrungen auf einen andern Carton zu fchliefsen, Lomazzo ift in feinen Befchreibungen nicht immer fehr genau.

Was die kleine Skizze betrifft, welche unter dem Namen einer Originalfkizze zum Carton ebenfalls in der Royal Academy aufbewahrt wird, fo mag fie früher den Eindruck der Echtheit gemacht haben; in ihrer heutigen Geftalt erfcheint fie aber von einem Manicriften überarbeitet und finnlos verfchmiert, es gehört wahrlich Phantafie dazu, hier die Züge des grofsen Meifters zu erkennen.

Nachdem Lionardo den Mönchen der Nunziata fein Wort zurückgegeben und feine Freiheit wiedererlangt hatte, nahm er Beftellungen anderer Art entgegen; fein grofser Ruf als Porträtmaler verfchaffte ihm bald zahlreiche Aufträge, befonders unter der fchönen Welt des damaligen Florenz. Zuerft fcheint er die Frau des Amerigo Benci, eine anerkannte Schönheit, portrătirt zu haben, ihr Bildnifs ift aber leider nicht auf uns gekommen; was im Palazzo Pitti für fie ausgegeben wird, gilt nicht für authentifch. Sein Hauptporträt aus jener Zeit, die fogenannte belle Joconde, ift uns dagegen glücklicherweife erhalten und macht heute eine Hauptzierde des Louvre [72]) aus. Lionardo arbeitete an diefem Bilde vier Jahre lang, fo erzählt wenigftens Vafari, der zu gleicher Zeit die Art und Weife verbürgt hat, wie Lionardo Modell fitzen liefs [73]). Ihm war es nicht wie fo Vielen um die äufsere Form allein zu thun, die ja bei allen Menfchen mehr oder weniger diefelben Linien zeigt und immer nur, fie mag noch fo genau wiedergegeben fein, eine todte und geiftlofe Aehnlichkeit repräfentiren wird, wenn fich der Charakter nicht in ihr reflectirt. Nach diefem ftrebte aber vor Allem Lionardo. Er war ein grofser Phyfiognomiker, und feine Stärke beftand darin, jedes Individuum in feiner Eigenthümlichkeit aufzufaffen. So mufste er natürlich als Porträtift in erfter Linie darauf bedacht fein, der todtlichen Langweile vorzubeugen, welche Modelle beim Sitzen oft befchleicht und ihre Züge zur apathifchten Gleichgültigkeit herabftimmt. Deshalb blieb er auch mit feinem Modell nicht gerne allein, fondern liefs immer Jemanden zugegen fein, der ihm vorfingen oder vorfpielen und allerlei Scherze mit ihm treiben mufste. Nur auf diefe Weife ift es ihm gelungen, jenes bezaubernde Lächeln und den verführerifchen Liebreiz der Mona Lifa für alle Zeiten auf der Leinwand zu fixiren.

Mona Lifa war die dritte Frau des Francesco del Giocondo, er hatte fie im Jahre 1495 geheirathet, ihr Mädchenname lautete Lifa di Anton Maria Gherardini. Neuerdings ift durch Milanefi feftgeftellt worden, dafs Lionardo auch ihren Mann porträtirt hat; wir erfahren es aus den Aufzeichnungen des von uns fchon oft erwähnten Anonymus. Leider ift jedoch fein Bild, von dem fonft nirgends die

Rede, verfchollen, das Porträt der Gemahlin war offenbar populärer. In der That! Der Commentator der Vafariausgabe, die bei Le Monnier in Florenz erfchien, weift nicht weniger als acht Copien nach, und es ift gewifs nicht fchwer, die Zahl derfelben noch zu vergröfsern. Die bedeutendfte befindet fich im Madrider Mufeum und ift auf Holz gemalt (0,75 m. × 0,57 m.). Sie ftimmt mit dem Louvrebilde bis auf den Hintergrund überein und foll beim erften Anblick fo beftechen, dafs man faft geneigt ift, an Lionardo felbft als den Urheber zu denken; foviel ift ficher, die vielen fonftigen Copien [74]) ftehen weit hinter diefem Bilde zurück. Die Anficht, dafs Lionardo die Mona Lifa zwei Mal porträtirt hat, und dafs fowohl das Louvre- wie das Madrider Bild von ihm herrühren könnte, ift keineswegs ausgefchloffen.

Man hat aus den Zügen der Mona Lifa Falfchheit herauslefen wollen, was entfchieden auf Uebertreibung beruht, wenn auch zugegeben werden mufs, dafs etwas Katzenhaftes im Blick der fchönen Frau liegt. Das Katzenhafte tritt uns noch mehr entgegen auf einer Kreidezeichnung, die aus dem Nachlafs Vallardi's ftammt und fich heute im Befitz des Advocaten Rosmini in Mailand [75]) befindet. Hier ift die Gioconda als heilige Catharina gedacht und hat einen Palmzweig in der Hand, derfelbe kann übrigens fpätere Zuthat fein. Mir erfcheint der obere Theil der Zeichnung authentifch, der untere hingegen nicht, er geht etwa von der Schulternhöhe an auf eine andere Hand zurück. Man beachte nur den conventionellen Faltenwurf. Es exiftirt noch eine andere fogenannte Studie zur Mona Lifa, ein weiblicher Profilkopf mit herabhängendem Haar unter den Münchener Handzeichnungen. Ob diefe Kreidezeichnung, (von Piloti lithogr.) aber wirklich mit der Gioconda in Zufammenhang fteht, wie der Commentator der deutfchen Vafariausgabe [76]) behauptet, erfcheint mir fehr zweifelhaft. —

Es fei hier der Platz, ein Wort über die Karrikaturen Lionardo's zu fagen. Bekanntlich fuchte er fich gerne folche Typen aus, die von dem Herkömmlichen weit abgehen, ja er hatte fogar eine Neigung für das Monftröfe und Barocke [77]); es ift als ob die lange Befchäftigung mit dem Allerheiligften ihn zuweilen das Bedürfnifs empfinden liefs, einmal in einer ganz andern Welt zu leben. Diefe Leidenfchaft entfpringt offenbar aus der Freude, die Lionardo am Studium des Individuums überhaupt hatte. Vafari theilt uns mit, wie er Geftalten, wenn fie ihm einmal gefielen, unermüdlich nachzugehen pflegte, und nicht eher ruhte, als bis er ihre Züge auf dem Papier fixirt hatte. Die Art und Weife deren er fich dabei bediente, ift fehr originell. Lomazzo [78]) erzählt, fich auf die Mittheilung der eigenen Diener Lionardo's berufend, derfelbe habe einft ein Bild malen wollen mit einigen lachenden Bauern darauf und zu dem Zweck fich Leute ausgefucht, die zu feinem Vorhaben geeignet gewefen feien. Darauf habe er ihnen ein Effen gegeben und die wunderbarften und lächerlichften Dinge von der Welt erzählt, fo dafs fie vor Lachen fich kaum mehr halten konnten. So fand er Gelegenheit, fie auf's Aufmerkfamfte zu beobachten und ihre komifchen Geften fich in's Gedächtnifs einzuprägen. Wenn fie dann fortgegangen waren, zog er fich in feine Kammer zurück und zeichnete aus dem Kopf alle die Gefichter auf, welche bei feinen Erzählungen gefchnitten worden waren. Auch foll Lionardo,

wie derfelbe Gewährsmann berichtet, gerne die Mienen der zum Tode Verurtheilten beobachtet haben, wenn man fie zum Richtplatz führte.

Die Zahl der auf uns gekommenen Karrikaturen Lionardo's ift unendlich grofs, in den meiften Galerien Europa's find folche zu fehen, darunter allerdings viele mit Unrecht ihm zugefchrieben und manche gefälfchte. Von den nach England verfchlagenen befinden fich einige echte in der reichhaltigen Sammlung des Duke of Devonshire zu Chatsworth [79]); andere dafelbft fcheinen mir jedoch entfchieden Copien zu fein und zwar nach den berühmten Blättern in Venedig, die offenbar von je her die populärften Karrikaturen Lionardo's waren und dem zufolge auch am meiften nachgezeichnet worden find. So finden wir die fieben Köpfe des einen Blattes (Br. Venedig 50) alle in der Ambrofiana [80]) wieder, und ebendafelbft ift auch die Karrikatur zu unterft auf der Braun'fchen Photographie (Venedig 51) zu fehen. Köpfe in der Ambrofiana ferner kommen auch in der Albertina vor, Br. Ambrofiana 96 = Br. Albertina 99. Beide Zeichnungen find unächt und gehen auf ein gemeinfames Original zurück.

Es ift auffallend, — und um fo auffallender bei Lionardo's feiner Beobachtungsgabe — dafs feine Karrikaturen meiftens übertrieben, ja fehr oft phyfifch unmöglich erfcheinen. Wer fich davon uberzeugen will, vergleiche die Blätter, welche von Sandrart [81]), Hollar [82]) und dem Grafen von Caylus [83]) geftochen und deren Sammelwerken einverleibt find; wer die nicht bei der Hand haben follte, fchöpfe aus den Kupferwerken Gerli's [84]) und Chamberlain's [85]). Die Karrikaturen Lionardo's waren von jeher fehr populär, fie wurden unzählige Male geftochen und neuerdings auch photographifch und vermittelft Lichtdruck in fehr guten, allgemeiner zugänglichen Facfimiles reproducirt. Sie find nicht fo fehr treue Nachahmungen von characteriftifchen Verbildungen, wie diefelben ja ab und zu in der Natur vorkommen, als vielmehr freie Capricen, die dem phantafiereichen Kopfe Lionardo's entfprangen. Ihre Komik ift mehr eine äufserliche als innere und ftreift nicht felten ans Poffenhafte. Die Porträtähnlichkeit diefer menfchlichen Ungethüme blickt zwar in den meiften Fällen noch durch, würde aber die Lachmuskeln des Befchauers weit mehr anregen, wenn fie nicht abfichtlich ins Fratzenhafte gefteigert wäre, und dadurch etwas Conventionelles bekäme. Es ift wunderbar, das Schönheitsgefühl der Griechen fowohl wie der Italiener der Renaiffance war fo grofs, und das künftlerifche Ideal, dem fie nachjagten, fo hehr, dafs es ihnen kaum möglich war, das Häfsliche und Abnorme, wenn es ihnen entgegentrat, getreu nachzuahmen; entweder milderten fie es oder fie übertrieben es bis zur factifchen Unmöglichkeit, gewiffermafsen, um ein abfchreckendes Beifpiel zu ftatuiren. Ihr ftrenger Canon war Schuld daran, dafs fie mehr nach äfthetifchem Ebenmafs als nach Charakteriftik ftrebten, die Karrikaturen Lionardo's find Erfcheinungen, wie die italienifche Kunftgefchichte nicht viele aufzuweifen haben dürfte.

Nach kaum zweijährigem Aufenthalte in Florenz — Ende April 1500 ift Lionardo fpäteftens in feine Vaterftadt zurückgekehrt — folgte er einem Rufe Borgia's, der ihn zum Hofarchitekten und Militaringenieur ernannte. Lio-

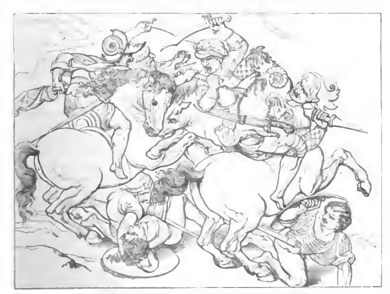


Karrikaturen. Zeichnung in der Albertina.

nardo ſollte ſammtliche Feſtungen des Kirchenſtaats beſichtigen und ſie in den gehörigen Vertheidigungsſtand ſetzen, alle Ingenieure des Landes waren ihm untergeordnet. Das betreffende Decret[56]) datirt aus dem Jahre 1502. Er machte ſich zu dem Zweck ſofort auf den Weg und ging nach Umbrien, in die Romagna, und von da in die Emilia; die Route, welche er einſchlug, können wir an der Hand ſeiner eigenen Reiſebemerkungen ziemlich genau verſolgen. Den 30. Juli treffen wir Lionardo in Urbino, am 1. Auguſt iſt er in Peſaro und am 8. in Rimini, am 11. weilt er in Ceſena und am 6. September in Ceſenatico. Für die verhältniſsmäſsig geringe Zeit, die er auf dieſe Reiſe verwandte, ſcheint er Erſtaunliches geleiſtet zu haben, er maſs Strecken zwiſchen Buonconvento, Chiusi, Perugia, Foligno und Case nuove und führte Meſſungen aus zwiſchen Bertinoro, Forli, Faenza und Imola. Und nebenbei fand er ſicherlich noch die Muſse, über Probleme nachzudenken, die er ſich ſelbſt geſtellt hatte. Es iſt überhaupt merkwürdig, daſs Lionardo, wo er doch ſein Augenmerk vorzugsweiſe auf poſitive Dinge richtete, von Zeit zu Zeit auch gerne über unlösbare Probleme wie das Perpetuum mobile und die Quadratur des Kreiſes grübelte. Ueber die Unmöglichkeit der Löſung derſelben iſt er ſich allerdings ſpäter ebenſo klar geworden, wie über die Unmöglichkeit, Flugmaſchinen zu conſtruiren und Vorrichtungen zu treffen, kraft derer der Menſch auf dem Waſſer gehen kann. Trotz des geringen Nutzens ſind aber ſeine Aufzeichnungen über derartige Fragen im höchſten Grade intereſſant, denn ſie gewähren uns einen Blick in ſeine wiſſenſchaftliche Methode.

Den 25. Januar 1503 war Lionardo ſchon wieder in Florenz, er ſaſs in der Commiſſion, die über den geeignetſten Platz für den David des Michelangelo zu entſcheiden hatte.[57]) Es iſt wohl möglich, daſs das unerquickliche Verhältniſs, in dem dieſe beiden Männer ſtanden, von daher datirt, jedoch wahrſcheinlicher, daſs die Concurrenz im Rathsſaal Schuld daran war. Michelangelo ſowohl wie Lionardo hatten für denſelben ein Bild zu malen, und ſo kamen ſie ſich gewiſſermaſsen in den Weg, traten ſich als Rivalen gegenüber und wurden eiferſüchtig auf einander. Michelangelo ſtellte eine Scene dar aus dem Kriege der Florentiner gegen die Piſaner, und Lionardo die Schlacht, welche den 29. Juni 1440 bei Anghiari ſtattfand und von den Florentinern über die Mailänder gewonnen wurde. Erſterer wählte ſein Motiv ſo, daſs er vollauf ſeine Stärke im Aetzeichnen offenbaren konnte, er ſchilderte einen Ueberſall beim Baden, letzterer dagegen wählte eine Reiterſchlacht und ſand ſo Gelegenheit, ſein Lieblingsthier, das Pferd, in den mannigſaltigſten Bewegungen darzuſtellen. Beide Cartons[58]) theilten das gleiche Schickſal, ſie kamen nie zur Ausſuhrung und gingen verloren. Lionardo hat den ſeinen, wie aus vorhandenen Rechnungen hervorgeht, ſpäteſtens im Februar 1504 begonnen, und aus einem Briefe des Gonſaloniere Pietro Soderini möchte man ſchlieſsen, daſs die Gruppe der um eine Standarte kämpfenden Reiter, welche durch den, wie man ſagt nach einer Rubens'ſchen Zeichnung[59]), von Edelinck verſertigten Stich allgemein bekannt geworden iſt, 1506 ſchon auf die Mauer übertragen war. Warum dann Lionardo ſein Werk liegen lieſs, iſt aus Vaſari und Giovio zu entnehmen, was wir hingegen in den Aufzeichnungen des Anonimo Milaneſi's leſen, ſteht damit weiter in keinem Zuſammenhang. Der-

felbe fagt, dafs Lionardo aus dem Plinius ein Bindemittel kennen lernte, mit dem er in der Sala del Papa in Sta. Maria Novella einen Verfuch gemacht habe. Nachdem er das Bild, an welchem er das neue Verfahren prüfen wollte, an die Wand gelehnt hatte, zündete er vor demfelben ein gewaltiges Kohlenfeuer an, um dadurch die Farben zu trocknen. Die Hitze erreichte das Gemälde jedoch nur unten und fo mifsglückte der Verfuch. Hermann Grimm [90]) meint, und wohl mit Recht, dafs es fich hier um ein Experiment mit der Wachsmalerei der Alten gehandelt habe. Sicher ift, dafs der Meifter im Rathsfaal des Palazzo Vecchio eine andere Technik anwandte. Mit dem, was Paolo Giovio von der



Vom Karton der Anghiarifchlacht. Nach einem Stich von Edelinck

dafelbft befolgten Methode Lionardo's erzählt, ftimmt die Mittheilung des Anonymus durchaus nicht überein, wohl aber die des Vafari. Vafari fowohl wie Giovio verfichern uns, dafs Lionardo im Rathsfaal mit Oel als Bindemittel, Giovio fetzt hinzu, mit Nufsöl, auf die Mauer gemalt habe, und Vafari fpricht dann noch von der Mauertünche, die Lionardo von fo fchlechter Compofition aufgetragen habe, dafs fie fchon beim Malen nothwendigerweife hätte wieder abfallen müffen. So wäre alfo die Schuld des Mifslingens auf ähnliche Urfachen zurückzufuhren, wie der Ruin des Abendmahls in Sta. Maria delle Grazie. Beide Male hat die Sucht des Neuerers die Nachwelt um ein Meifterwerk gebracht. Als Lionardo dann fpäter von feinem Vaterlande fur immer Abfchied nahm und nach Frankreich überfiedelte, liefs er die Mehrzahl feiner Studien zur Reiterfchlacht, darunter auch die durch Vafari's beredte, obgleich in manchem nicht

ganz genaue Befchreibung allbekannte Pferdegruppe, im Hofpitale von Sta. Maria Nuova zurück. Dort hatte er nach dem Umfchwung der politifchen Dinge in Mailand den gröfsten Theil feines Vermögens angelegt.

Von echten Entwürfen Lionardo's zur Reiterfchlacht find nicht viele auf uns gekommen. Zu den wenigen gehört eine Federzeichnung, die im Louvre auf Seite 238 im Bande Vallardi aufbewahrt wird und den Kampf um eine Fahne darftellt, vor Allem aber eine Skizze aus der Sammlung Thiers[91]. Es ift bemerkenswerth, dafs nur ein einziges von den Motiven diefer flüchtigen Federfkizze, nämlich der Angriff des Fufsfoldaten auf den Reiter, fich auf dem Blatte wiederfindet, das, ehedem im Befitze des Malers Bergeret, heute verfchollen ift und uns nur noch in einer Lithographie von Villain vorliegt. Diefelbe macht den Eindruck eines pasticcio.

Wie genau Lionardo es mit feiner Aufgabe im Rathsfaal nahm, geht aus dem 67. Capitel[92]) feines Malerbuches hervor und aus einer Denkfchrift, die er nur zu dem Zweck aufgefetzt zu haben fcheint, um fich als objectiver Hiftoriker über den Kampf bei Anghiari zu orientiren. Aus ihr erfehen wir, dafs es fich auf dem Bilde um weit mehr handelte, als um die im Holzfchnitt hier mitgetheilte fchwungvolle Epifode, dafs Lionardo im Gegentheil ein Schlachtbild im wahren Sinne des Wortes im Auge hatte, fonft hätte er fich auch wohl über das Topographifche nicht fo genau Rechenfchaft abgelegt, und zwar eine Rechenfchaft, die felbft einem Gefchichtsfchreiber von Fach alle Ehre machen würde! Den Berichten zufolge von Zeitgenoffen, wie Benvenuto Cellini[93]), hat fein Carton auf die Entwicklung der damaligen Kunft in Italien nicht geringeren Einflufs ausgeübt, als der Carton feines grofsen Nebenbuhlers Michelangelo Buonarotti. In der Selbftbiographie Benvenuto's lefen wir: »es hingen diefe Cartone, einer in dem Palaft der Medici, einer in dem Saale des Papftes, und fo lange fie ausgeftellt blieben, waren fie die Schule der Welt.«[94])

Das Jahr 1504 war für Lionardo ein in mehrerer Beziehung folgenfchweres: Einmal erhielt er den wichtigen Auftrag für den Rathsfaal, und dann verlor er in demfelben Jahr feinen Vater. Ser Piero ftarb den 9. Juli, an einem Mittwoch 7 Uhr Morgens, im Alter von 77 Jahren, und hinterliefs 12 Kinder. Für Lionardo war das gewifs ein herber Schlag, da er mit dem Vater fich zeitlebens gut geftanden hatte. Er mufste fich fagen, dafs nun die Intereffenfrage an die Familie herantreten und daraus vielleicht Zank und Hader entfpringen würde. Und fo kam es auch. Als die Theilung des Vermögens zwei Jahre darauf, am 30. April 1506, vorgenommen wurde, ward Lionardo vollftändig übergangen. Wenn auch bei den 12 Gefchwiftern und dem nicht fehr grofsen Vermögen jedem Einzelnen ein ziemlich kleiner Theil zufiel und Lionardo demnach materiell nicht viel zu verlieren hatte, fo mufste es ihn doch bitter kränken, ganz von der eigenen Familie ignorirt worden zu fein. Es war auch gewifs nicht zum Mindeften die Verftimmtheit über den Familienzwift, welche ihn, von der Signoria beurlaubt, im Sommer 1506 von Florenz fort und zu feinem Freunde Melzi trieb, bei dem er von jeher ein gern gefehener Gaft gewefen. Schon während feines mailänder Aufenthaltes pflegte er fich, wenn ihm Ruhe und Sammlung Bedurfnifs war, auf den Landfitz Melzi's zurückzuziehen, der in Vaprio, unweit Mailand lag, an den

Ufern der Adda in wonnig idyllifcher Landfchaft. Das Haus Melzi's hatte überdies feine künftlerifche Weihe erhalten durch jenes koloffale Madonnenbild, welches von Lionardo und Melzi gemeinfam herrühren wird, und von dem noch heute ein Fragment zu fehen ift.

In Mailand lag Lionardo diesmal befonders hydraulifchen Studien ob, zu welchem Zweck Ludwig XII. von Frankreich ihm einen Theil des Naviglio von Gazzano zur Verfugung geftellt hatte. Aufserdem wurde er von ihm, und zwar fehr bald, zu feinem Hofmaler ernannt; aus einem Briefe Chaumonts an die Signoria von Florenz geht hervor, dafs Lionardo fchon im Auguft 1507 in den Dienft des allerchriftlichften Königs trat. Und es war kein blofser Titel, den er da trug, in dem betreffenden Dokument wird auch einer Tafel gedacht, die der Künftler für den König fchon zu malen angefangen hatte. Wenn Lionardo nun trotzdem bald wieder nach Florenz zurückkehrte, fo gefchah es wohl hauptfächlich, um endlich einmal feinen Verpflichtungen gegenüber dem florentinifchen Staate nachzukommen, jedoch auch um den Streit mit feinen Brüdern auszufechten. Chaumont, der damalige Statthalter von Mailand, bittet in dem Brief[95]), den er an die Signoria von Florenz richtet, man möchte doch die Erbfchaftsangelegenheit des Künftlers mit feinen Brüdern fo fchnell wie möglich in Ordnung bringen und Lionardo nach Fug und Recht beiftehen. Wenn die Herren das thäten, würden fie dem allerchriftlichften König nach Gefallen handeln. Dafs Ludwig den Künftler in der That nur ungern entliefs, geht aus dem Schreiben hervor, welches der Monarch eigenhändig an die Signoria richtete; in demfelben nennt er Lionardo, der fich in »octupation continuelle près et alentour de sa personne« befände, feinen »chier et bien amé painctre et ingenieur ordinaire.«

Deffen ungeachtet machte Lionardo fich im September 1507 auf den Weg in die Heimath. Inzwifchen war noch ein zweiter Erbfchaftsprocefs zum erften hinzugekommen, 1506 (?) war nämlich fein Onkel Francesco geftorben, und da er keine Kinder hinterliefs, hatte er fein Vermögen den Neffen und Nichten vermacht, die Lionardo jedoch auch diesmal feinen Theil nicht herausgeben wollten. Bei folchen Verhältniffen mufste er felbftverftändlich darauf bedacht fein, fich mit möglichft vielen Empfehlungen an einflufsreiche Perfönlichkeiten zu verfehen. Es fcheint, dafs er fich mit dem Briefe Chaumont's vom 15. Auguft 1507 und dem des Königs feiner Sache noch nicht ficher genug fühlte, er ftrebte auch nach der Protection des Cardinals Hippolito d'Efte von Ferrara. Er fchrieb ihm unter dem 18. September deffelben Jahres und bat ihn, er möge doch Raphaello Jheronymo von feinem Fall fprechen und denfelben für ihn günftig ftimmen. Jheronymo war einer der Hauptleute an der Signoria und ftand zu dem Cardinal in freundfchaftlichen Beziehungen. Lionardo hatte den Cardinal feiner Zeit in Mailand kennen lernen. Sein Brief[96]) lautet in freier Ueberfetzung folgendermafsen: »Seit einigen Tagen bin ich von Mailand hier (in Florenz nämlich) angekommen, und da einer meiner Brüder fich weigert, das Teftament zu vollftrecken, welches mein Vater vor drei Jahren, als er ftarb, auffetzte, habe ich es nicht unterlaffen wollen — damit ich mir felbft in einer Angelegenheit, die mir wichtig ift, nichts vergebe, und obgleich das gute Recht auf meiner Seite —,

Eure Eminenz um einen Empfehlungsbrief zu bitten an den Herrn Raphael Jheronymo, der gegenwärtig einer unferer höchften Wurdenträger ift, vor denen mein Fall zur Verhandlung kommt, und der aufserdem von feiner Excellenz dem Gonfaloniere noch ganz fpeciell betraut ift mit meiner Sache, die vor dem Fefte Allerheiligen entfchieden und beendigt fein mufs. Deshalb, Monfignore, bitte ich Eure Eminenz, fo fehr ich nur bitten kann, dem Herrn Raphael einen Brief zu fchreiben und Leonardo Vincio, der Euer leidenfchaftlicher Diener von je her war und immer fein wird, in demfelben beftens zu empfehlen, ferner den Signor Raphael zu bitten, mir nicht nur Gerechtigkeit widerfahren zu laffen, fondern auch einen günftigen Entfcheid treffen zu wollen. Ich bezweifle nach den vielen Berichten, die ich erhalten habe, keineswegs, dafs Signor Raphael, welcher für Eure Eminenz eine grofse Anhänglichkeit befitzt, den Dingen diejenige Wendung geben wird, welche mir erwünfcht ift, und würde einen günftigen Entfcheid natürlich dem Briefe Eurer Eminenz zufchreiben, der ich neuerdings die Ehre habe mich zu empfehlen. Et bene valeat!

Euer ergebenfter Diener

Leonardus Vincius pictor.«

Wenn trotz Empfehlungen und Anftrengungen feinerfeits Lionardo in Florenz keinen fchnellen Erfolg hatte, fo kam das eben daher, dafs man ihm in feiner Vaterftadt wegen Nicht-Vollendung der Reiterfchlacht ernftlich grollte. Die Signoria wird fich fchwerlich eines Mannes lebhaft angenommen haben, den P. Soderini erft kürzlich in einem Briefe an Kardi (vom 9. October 1506) einen „delatore" genannt hatte. Vom Ausgang feiner Proceffe wiffen wir zwar nichts, allein foviel fteht feft, dafs fie fich in die Länge zogen; im März 1509 waren die Familienftreitigkeiten jedenfalls noch nicht gefchlichtet, und höchft wahrfcheinlich dauerten diefelben noch im Jahre 1511 fort. In Folge deffen war Lionardo fortwährend unterwegs zwifchen Florenz und Mailand, in dem einen Jahre 1507, und zwar im Verlaufe weniger Monate, hatte er den Weg zweimal machen müffen. Bei folch einem Wanderleben konnte felbftverftändlich künftlerifch nicht viel herauskommen. Wenn Lionardo auch im October 1507 fchon nach Mailand zurückkehrte und nun dafelbft bis zum October des nächften Jahres blieb, fo fand er in diefer kurzen Spanne Zeit und bei feiner bekannten Langfamkeit und Gründlichkeit doch höchftens die Mufse, jene Tafel zu vollenden, von welcher Chaumont in feinem Briefe fpricht. Leider erfahren wir nicht, was diefelbe vorgeftellt hat und find alfo auf Muthmafsungen angewiefen. Es wäre möglich, dafs ihr Inhalt fich mit dem eines jedenfalls echten Bildes in Paris deckt, ich meine mit dem Johannesbilde im Louvre[97]). Daffelbe wird auch vom Anonymus Milanefi's erwähnt. Es ift nicht erft neuerdings nach Frankreich hin verfchlagen worden, fondern befand fich fchon in der Sammlung Ludwig's XIV. und noch früher in den Sammlungen Ludwig's XIII. und Franz' I.[98]). Das Bild war offenbar fehr populär, und das Motiv, welches Lionardo auf demfelben angewandt hat, die Biegung des Armes und das Aufwartsweifen mit dem Zeigefinger der Rechten, ift von feinen Schulern fattfam copirt worden. Eine freie Wiederholung von Lionardo's Johannes, mit Felfenland-

fchaft im Hintergrund, findet fich z. B. in der Ambrofiana zu Mailand und fcheint auf Salaino zurückzugehen.

Im Jahre 1509 begab fich Lionardo von Neuem nach Florenz für feine Privatangelegenheiten; wir treffen ihn den 22. März in der Cafa des Piero di Barto Martelli. Wie lange er fich diesmal dort aufhielt, ift nicht mit Beftimmtheit anzugeben, ficher ift, dafs er im März 1510 in Mailand zurück war, und wahrfcheinlich, dafs er Theil gehabt hat an den Feftlichkeiten, die damals ftattfanden zu Ehren des Sieges Ludwigs XII. über die Venezianer bei Agnadello. Lionardo mag auch diesmal das Publikum durch ähnliche Dinge ergötzt haben, wie fpäter beim Einzuge Franz' I., wo er nach Vafari's Bericht einen künftlichen Löwen fertigte, der gehen konnte und aus deffen Bruft lauter Lilien hervorkamen. Solche Spielereien waren bekanntlich von je her feine Stärke gewefen und raubten ihm unter Umftänden allzuviel Zeit; noch in den fpateren Jahren, bei feinem Aufenthalt in Rom, kam er auf fie zurück. Damals bereitete er fich von Wachs einen Teig und fchuf aus demfelben allerlei Thiere, die er mit Luft anfullte. Darauf liefs er fie fliegen. Oder er fetzte einer Eidechfe Flügel an und füllte diefelben mit Queckfilber, fo dafs fie fich beim Gehen bewegten. Dann machte er das Thier womöglich noch zahm, verfah es mit Hörnern, Bart und Augen, verfchlofs es in eine Schachtel und uberrafchte feine Freunde damit. Zuweilen hatte er auch feine Luft daran, Därme von Hammeln mittelft Blafebalg dermafsen aufzublähen, dafs fie das ganze Zimmer ausfullten. Hierauf pflegte er fie — wohl fcherzweife — dem Genie zu vergleichen, das ja zuerft auch nur einen kleinen Raum einnimmt, fich aber immer mehr verbreitet und fchliefslich den ganzen Erdkreis erobert. Es mufs natürlich dahin geftellt bleiben, wieviel von dem, was Vafari über ähnliche Dinge mittheilt, Anfpruch auf Glauben machen kann, allein bei der wunderbaren Geiftesanlage Lionardo's ift es wohl möglich, dafs das Wefentliche davon wahr ift.

1511 ift Lionardo neuerdings in Florenz wegen des Streites über die Erbfchaft feines Onkels; allein möglicherweife konnte er fchon in demfelben Jahre wieder nach Mailand zurückkehren, aus einem Briefe an Chaumont, den er durch feinen Schüler Salai dem Marfchall überbringen liefs, geht hervor, dafs fich der Familienftreit damals feinem Ende näherte. In dem Schreiben ift davon die Rede, dafs Lionardo zur Ofternzeit wieder in Mailand zu fein gedenke und zwei Muttergottesbilder von verfchiedener Gröfse fur den allerchriftlichften König, oder für wen der Marfchall fonft beliebe, mitbringen werde. Was find das nun für zwei Madonnen? Es liegt nahe, an die beiden Muttergottesbilder im Louvre zu denken, trotzdem es nicht möglich ift, den Beweis zu führen, dafs diefelben fich je im Befitze Ludwigs XII. befanden. Das eine [99]) ftammt aus der Sammlung Ludwigs XIV., und das andere, die berühmte Madonna in der Felsgrotte [100]), aus der Sammlung Franz' I. Allein wenn auch, in einem Schreiben an den Präfidenten dell' Ufficio regolatore dell' acqua fagt Lionardo ausdrücklich, dafs er die Bilder nur begonnen habe; es ift ja nicht undenkbar, dafs fie erft nach dem Tode Ludwigs XII. (derfelbe ftarb am 1. Januar 1515) vollendet wurden, oder gefetzt, ihre Vollendung falle noch zu Lebzeiten des Königs, wer bürgt uns denn dafür, dafs der Monarch fie wirklich erhalten und Chaumont nicht

anderweitig über ſie verfügt hat? Sagt doch Lionardo ſelbſt, er habe ſie angefangen »pel cristianissimo re o per chi a vosstra Signoria piacerà.«

Das erſte der beiden Bilder, die ſogenannte heilige Anna, war von jeher ſehr populär und wurde unzählige Male copirt; es ſcheint, daſs die wunderbare Auffaſſung Lionardo's — er läſst Maria auf dem Schooſse der Mutter ſitzen — für die meiſten der damaligen Künſtler neu, für alle aber anziehend war. Waagen[101]) hält das Bild für unächt, Mündler[102]) dagegen für ächt; für letztere Anſicht ſpricht ein Sonett aus dem ſechszehnten Jahrhundert von Caſio de' Medici, und doch auch ſtellenweiſe noch das Bild ſelbſt, man darf eben nicht vergeſſen, daſs es durch Uebermalung in manchen Theilen faſt bis zur Unkenntlichkeit entſtellt iſt, und daſs ein Riſs, der das Bild heute in der Mitte durchſchneidet, ſehr ſtörend wirkt.

Die vielen Zeichnungen, welche in den öffentlichen Sammlungen meiſtens als Studien zu dem Bilde Lionardo's ausgegeben werden, ſind faſt durchweg unächt, ſo der ſchwach behandelte und verblaſene Carton in der Accademia Albertina in Turin und ſo die zwei Studien — eine Rothſtift- und eine Bleiſtiftzeichnung — zum Kopf der Jungfrau Maria in der Ambroſiana zu Mailand.[103]) Ebenſo wenig dürfte der Kopf der heiligen Anna im Louvre [104]) authentiſch ſein, Reiſet führt ihn auch nur unter den Zeichnungen nach Lionardo auf und fügt hinzu, er ſei früher dem Daniele da Volterra zugeſchrieben worden. Was nun gar die Studien betrifft, die Braun, als zum Louvrebilde gehörig, in der Albertina [105]) photographirt hat, ſo haben dieſelben mit Lionardo gewiſs nichts zu ſchaffen. Sie ſind ganz ſchlecht, und beſonders der Kopf der Jungfrau erſcheint verquält in der Zeichnung und widerlich ſüſs, der lionardeske Ausdruck iſt hier bis ins Fratzenhafte übertrieben. Als ächte Studie zu dem Bilde kommt höchſtens eine Gewand-Studie in Betracht, die heute im Louvre [106]) aufbewahrt wird, ſie iſt aber leider von einem ſpäteren Meiſter derart übergangen worden, daſs man kaum mehr die einfache Hand Lionardo's erkennen kann. Die beiden anderen Draperieſtudien welche im Louvre [107]) dem Lionardo zugetheilt werden, machen einen viel echteren Eindruck.

Es iſt bekannt, mit welchem Fleiſs und Geſchick Lionardo Draperieſtudien zu zeichnen pflegte. Vaſari [108]) erzählt, daſs er ſich zu dem Zweck allerlei Modelle aus Erde machte, die er mit Stoff bekleidete und dann abzeichnete und fügt hinzu, daſs er ſelbſt einige Gewandſtudien derart von Lionardo beſitze. Vaſari's Zeugniſs iſt durchaus glaubwürdig und auch durch künſtleriſches Material zu belegen. Ich will hier nur auf die vielen Gewandſtudien in den Uffizien zu Florenz hingewieſen haben, unter denen ſich jedenfalls einige von unzweifelhafter Aechtheit befinden, ſo z. B. Braun, Nr. 437 und 447 und beſonders 430 und 431, die von wahrhaft groſsartiger Wirkung ſind. Nicht authentiſch dagegen iſt die Gewandſtudie in der Albertina [109]) mit ſchriftlichen Erläuterungen am Rande.

Intereſſant iſt das Verhältniſs, in dem ein Madonnenbild Luini's zu dieſem Meiſterwerke Lionardo's ſteht, nämlich die bekannte Madonna von 1530 in Sta. Maria degli Angeli zu Lugano [110]). Früher befand ſich dieſelbe im Refectorium des Franziskanerkloſters, über der Thür am Eingang. Als das Kloſter aufge-

hoben wurde, ward das Bild ausgefägt und in die Kirche gebracht, heute hängt es dafelbft in der erften Kapelle rechts, hinter einem Vorhang. Während die Madonna und der kleine Johannes vollftändig unabhängig von Lionardo find, ftimmt der Chriftusknabe, und das Lamm mit der betreffenden Gruppe auf dem Bilde im Salon carré überein. Beide Male greift der Kleine das Lamm mit der einen Hand um den Hals und mit der anderen ans Ohr, es auf diefe Weife liebkofend oder, beffer gefagt, quälend. Ein Bein hat er fchon auf den Rücken des Thieres gelegt, wie wenn er fich anfchicken wollte, auf demfelben zu reiten. Fragend fieht er feine Mutter an, die fich lächelnd buckt und beide Arme ausftreckt, um den Sohn zu fich empor zu heben und das Lamm von der drückenden Umarmung zu befreien. Bei Luini erfcheint die Bewegung diefer anmuthigen



Madonna mit dem Chriftus- und Johanneskinde. Von B. Luini. Refectorium der Riformati zu Lugano.

Gruppe noch viel deutlicher und energifcher, als auf dem fchlechterhaltenen Bilde im Louvre.

Wir wenden uns jetzt zur Madonna in der Felsgrotte. Die Streitfrage, ob das Louvrebild, oder das Bild im Befitze des Lord Suffolk zu Charlton-Park in England echt ift, dürfte noch immer nicht entfchieden fein. Für Erfteres plaidirt Rio [111] und Clément, für Letzteres Waagen [112]; fchliefslich wäre es nicht unmöglich, dafs alle beide Exemplare aus dem Atelier Lionardo's ftammen. Lomazzo [113] befchreibt das Bild genau und fagt, es habe fich zu feiner Zeit — er mag den Tractat über die Malerei etwa 60 Jahre nach Lionardo's Tode vollendet haben — in der Kapelle della Conceptione in San Francesco zu Mailand befunden, ebendafelbft will es auch Latuada [114] gefehen haben. Alfo war es vor 1738, als der vierte Band von feiner Befchreibung Mailands erfchien, noch in der Kapelle. 1796 kaufte es dann ein gewiffer Mr. Gavin Hamilton, für angeblich 30 Zechinen,

und von ihm erwarb es Lord Suffolk. Das Bild im Louvre war dagegen fchon viel fruher, zur Zeit Franz' I., in Frankreich. Es ift wie die Mona Lifa ftark nachgedunkelt und nicht frei von Retouchen und macht heute einen bronzefarbenen Eindruck. Authentifche Skizzen zu diefer Compofition befinden fich in der Sammlung des Duke of Devonshire, zu Chatsworth, in Mr. Holford's Galerie [115]) und in der königlichen Bibliothek zu Turin, in letzterer die Studie zu dem Engel. Hingegen ift eine Bleiftiftfkizze, die Lionardo in der Ambrofiana [116]) zugefchrieben wird, nicht Skizze zu feinem Bilde, fondern nach demfelben. Der Befitzer oder der Zeichner des Blattes hat mit Tinte auf daffelbe gefchrieben: Leonardo nella Concettione di S. Franc. di Milano. Wie man je darauf kommen konnte, diefe Skizze einem Meifter zuzufchreiben, ift unbegreiflich! Sie verräth im Gegentheil die ungeübte Hand eines Schülers und zeigt im Gegenfatz zu Lionardo's feften Contouren ein unficheres Hin- und Hertaften und Suchen der Form.

Es fei hier wegen feines Zufammenhangs mit der Madonna in der Felsgrotte eines wunderbaren und in mancher Beziehung räthfelhaften Bildes gedacht, welches im Seminar zu Venedig in der Pinakothek Manfredini [117]) aufbewahrt und an Ort und Stelle Lionardo da Vinci getauft wird. Es zeigt uns die Mutter Gottes mit dem Chriftkind zwifchen Jofeph, einem kahlköpfigen Alten, und einem Guitarre fpielenden Engel. Bemerkenswerth ift der Umftand, dafs das Chriftuskind fich mit demjenigen auf der »Madonna in der Felsgrotte« deckt, nur fieht Chriftus auf dem Louvrebilde den anbetenden Johannes an, während er auf dem Bilde in Venedig den Engel betrachtet, auf beiden aber ift er im Profil gefehen und erhebt die Rechte zum Segen. Die Beine hat er übergefchlagen, und fein Haupthaar ift lockig. Und nicht nur im Grofsen und Ganzen find diefe beiden Figuren identifch, fie ftimmen auch in den Einzelheiten überein, die Finger der rechten Hand find hier wie dort in der gleichen Weife zum Segen erhoben, und die der linken hier wie dort gleichartig ausgeftreckt. Die Verwandtfchaft der zwei Figuren ift ficherlich keine zufällige und das Bild Lionardo's wohl würdig!

Inzwifchen hatte fich in Mailand die politifche Lage von Neuem geändert, noch einmal war das Glück, wenn auch nur auf kurze Zeit, den Sforza günftig gewefen. Den 29. December 1512 war es Massimiliano [118]), dem Sohne Lodovico's, gelungen, die Herrfchaft wieder an fich zu reifsen, er hatte fich ans Ruder zu fchwingen vermocht, indem er fich auf die heilige Liga ftützte und in Folge des politifchen Unglücks Ludwigs XII. Halten konnte er fich allerdings nur bis zum 4. October 1515. Wie Lionardo fich mit dem neuen Landesherrn geftanden hat, weifs man nicht, es ift aber nicht unwahrfcheinlich, dafs er, fchon von Natur ein wenig fkeptifch, durch den ewigen politifchen Wechfel längft abgeftumpft war. Uebrigens mag die Erinnerung an das rege künftlerifche Leben am Hofe Lodovico Moro's im Angeficht der troftlofen Verhältniffe im damaligen Mailand ihn doch etwas wehmüthig geftimmt haben. Massimiliano war eben zu fehr mit fich felbft und der Confolidirung feiner Macht befchäftigt, um fich, wie fein Vater, für Künfte und Wiffenfchaft zu intereffiren und einem Meifter,



Die Madonna in der Felsgrotte. Paris, Louvre.

wie Lionardo, nach Gebühr Aufträge zu geben. Derfelbe verliefs Mailand denn auch in Folge deffen und trat am 24. September 1513, in Begleitung feiner Lieblingsfchüler Melzi und Salai, und mit einem gewiffen Giovanni, Lorenzo und Fanfoja, die Reife nach Rom an. Nach Vafari möchte man fchliefsen, dafs Lionardo bei Leo X., der damals noch nicht lange Papft war, von Giuliano de' Medici eingeführt worden fei. Es fcheint, dafs die beiden Männer fich gegenfeitig von einander enttaufcht fühlten. Nachdem der Papft dem Künftler den Auftrag gegeben hatte, ein Bild zu malen, mufs diefer wieder in feine alte Saumfeligkeit verfallen fein und ftatt zu beginnen, allerlei technifche Experimente gemacht haben, die zu nichts Pofitivem führten. Darauf foll Leo die Befürchtung ausgefprochen haben, dafs Lionardo nichts vollenden würde, da er noch vor dem Anfang das Ende erwäge, eine Bemerkung, die der Künftler bei feiner grofsen Empfindlichkeit jedenfalls übel genommen hat.

Von Bildern aus feiner römifchen Periode erwähnt Vafari zwei, die er in Pescia bei Giulio Turini gefehen haben will, fie find beide fpurlos verfchwunden. Das Eine ftellte ein Madonnenbild dar und war für Baldaffare Turini beftimmt, den Datario des Papftes — es fcheint bereits zu Vafari's Zeiten dem Ruine nah gewefen zu fein —, auf dem Andern fah man ein kleines Kind, wahrfcheinlich ein Portrait aus der Familie der Turini. So giebt es alfo für den, der das al fresco gemalte Votivbild im Klofter S. Onofrio zu Rom [119]) in eine frühere Periode des Meifters fetzt, — eine Anficht, deren Begründung lediglich in der Compofition des Bildes und feiner technifchen Behandlung zu fuchen ift — kein einziges Denkmal aus Lionardo's römifchem Aufenthalt. Dafs er aber fchon eher als 1513 in Rom gewefen fei, geht felbft aus der Mittheilung Gaye's (Carteggio, II, 89) nicht deutlich hervor.

Das genaue Datum der Ruckkehr Lionardo's nach Mailand ift nicht bekannt. Im Herbft 1514 ift feine Anwefenheit dafelbft wahrfcheinlich, und im December des folgenden Jahres fo gut wie ficher. Er fcheint dann bald in den Dienft Franz' I. getreten zu fein, und von Neujahr 1515 an von demfelben einen jährlichen Sold von 700 Scudi erhalten zu haben, fo berichtet wenigftens Cellini [120]) in feiner Selbftbiographie. Viel wird Lionardo, der damals fchon alt und kränklich war, für den König gewifs nicht mehr gearbeitet haben; Lomazzo gedenkt nur zweier Bilder aus feiner letzten Zeit, einer lachenden Pomona und einer Leda. Ob es unter den zahlreichen Leda's, die in den öffentlichen Galerien Lionardo zugefchrieben werden, eine giebt, die mit Sicherheit auf ihn zurück zu führen ift, dürfte immer noch nicht entfchieden fein und erfcheint mir mehr als zweifelhaft; darüber hingegen, dafs Lionardo eine Leda gemalt hat, kann nur eine Stimme herrfchen, der Bericht Lomazzo's [121]) lautet zu pofitiv. Er fagt, die Alten hätten das Gefuhl der Scham durch das Niederfchlagen der Augen ausgedrückt, und ihnen fei Lionardo gefolgt, als es fich um feine Leda gehandelt habe. Sie fei nackt gewefen und habe den Schwan im Schoofse gehabt. Mit diefer Befchreibung ftimmt aber das Oelgemälde in der Galerie Borghefe zu Rom und das demfelben faft gleiche Bild Rothfchild's durchaus nicht überein, auf beiden ift Leda ftehend dargeftellt mit dem Schwan zur Seite. Ebenfo wenig deckt fich mit der Befchreibung Lomazzo's eine Leda, die heute in der öffent-

lichen Kunftfammlung zu Hannover gezeigt wird und früher Herrn Ohlmeyer gehörte [122]), und ein alter Kupferftich vom Meifter mit dem Vogel, der bis auf den Hintergrund mit dem Ohlmeyer'fchen Bilde übereinftimmt. Ob Lionardo's Leda je wieder auftauchen wird, ift mehr als fraglich; zur Verhütung weiterer Confufion dürfte es aber wünfchenswerth fein, fürs Erfte von allen denjenigen Compofitionen abzufehen, die mit Lomazzo's Befchreibung nicht ftimmen, denn es liegt kein triftiger Grund vor, in die Worte desfelben Zweifel zu fetzen.



Selbftbildnifs Lionardo's. Röthelzeichnung. Turin.

Im Januar 1516 verliefs Franz I. Italien und nahm den Meifter mit fich nach Frankreich, wo ihm, feinem getreuen Schüler Melzi und feiner Dienerfchaft, die aus der Magd Maturina und einem gewiffen Battifta de Vilanis beftand, im Caftell Cloux bei Amboife Wohnung angewiefen wurde. Dort hat er vielleicht noch einmal Gelegenheit gefunden, als Anordner von Feftlichkeiten zu fungiren; im Frühling 1517 wurde bei Hofe die Taufe eines Thronfolgers, und die Hochzeit Lorenzo's de' Medici von Urbino mit der Tochter des Herzogs von Bourbon gefeiert. Geiftig noch jugendlich und frifch, — wir werden uns Lionardo im

Greifenalter fo zu denken haben, wie er felbft uns feine Züge auf einer grandiofen Rothftiftzeichnung in der Bibliothek des Königs zu Turin [123]) überliefert hat — war fein Körper auf dem mehr als eine bittere Enttäufchung und ein Leben voller Arbeit laftete, damals fchon gebrochen. So kam es, dafs er wohl Projecte machen, diefelben aber nicht mehr ausführen konnte. Alle Werke, welche man in Cloux, Amboife oder Tours verfucht hat auf Lionardo zurückzuführen, find nicht authentifch, der Meifter ift in feiner neuen Heimath zu eigentlichem Arbeiten nicht mehr gekommen. Den 23. April 1519 machte er fein Teftament, und am 2. Mai deffelben Jahres hauchte er feine erhabene Seele aus. Er ftarb, wie aus dem letzten Willen hervorgeht, im Glauben der Väter; an feinem Todtenbette ftand nicht der König, deffen Hof fich damals in St. Germain en Laye befand, fondern fein treuefter Schüler Francesco Melzi. Er war es auch, der die Trauerbotfchaft den Gefchwiftern Lionardo's und wahrfcheinlich Franz I. mittheilte. [124])

Mit Lionardo fchwand ein Geift dahin, der feine Zeit weit überholte, und deffen Flammenauge nur dem Erforfchen der Wahrheit gedient hatte. Eine volle Würdigung wird er erft erfahren, wenn einmal alle feine Manuscripte gelefen find, fchon jetzt fteht aber feft, dafs fein Bild im Laufe der Jahrhunderte nur gewinnen wird.

Anmerkungen.

1) Lomazzo, Tratt. 282—283. Idea, II. Ed. 37.

2) Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathém. de L. de V. Paris 1797.

3) Libri, Hist. des sciences mathém. en Italie depuis la renaissance des lettres etc. III, 2 éd. S. 10—58 u. 205—30.

4) Whewell: Gefchichte der indoctiven Wiffenfchaften. Englifche Ausgabe. II. 122. u. f.

5) Dell' origine e del progresso della scienza idraulica etc. Milano 1872.

6) Im »Politechnico«. Milano 1873, No. 3. Sein Werk über Hydraulik ift erft in diefem Jahrhundert veröffentlicht worden. »Del moto e misura dell' acqua." Bologna 1828. Mit 51 Tafeln, in 9 Büchern. Gedruckt nach eioer Copie des Mscptes io der Barberinifchen Bibliothek zu Rom.

7) Marx, Ueber Marc Anton della Torre ond L. da Vinci, die Begründer der bildlichen Anatomie. Göttingen 1849

8) Lomazzo, Idea 15 u. 39.

9) Im Cod. Atlant. finden fich eigenhändige geographifche Karten. Fogl. 72 v. Nn. 1: Misura incompleta del circuito di Milano, facsimilirt im Saggio delle opere di Leonardo da Vinci (Milano 1872) auf Taf. II. — Fogl. 321 v. No. II.; Topographifcbe Studie über die Bildung des Mittelmeeres und feine Beziehungeo zum ruthen Meere ond dem Ocean, facsimilirt ebeoda Taf. VII. — Fogl. 329 v. No. II: eine Landkarte voo der Loire und ihren Ufern; Facsimile ebenda Taf XXII.

10) Vgl. Uzielli im »Nuovo Giornale botanico italiano» 1869: Sopra alcooe osservazioni botaniche di L. da Vinci u. Charles Ravaisson — Mollien in der Gazette des beaux-arts von 1877. S. 344—54.

11) Siehe den Aohaog zo Promis' Ausgabe des Tratt. dell' architettura militare von Francesco di Giorgio Martini. Turio 1841.

12) L. da Vinci als Ingenieur ond Philofoph. Berlin 1874.

13) Cod. Atlant. Fogl. 195 i. r. No. 2. Im Saggio Taf. XV ein Facfimile.

14) Die Editio princeps wurde in Paris 1651 gedruckt und von Du Fresne beforgt.

15) Vgl. Max Jordan: Das Malerbuch des Lionardo da Vinci. Leipzig 1873. — Was Lomazzo, — Tratt. 632 und Idea 15 — über die Schickfale der Manofcripte Lionardo's fagt, ift durchaus zuverläffig ond ftimmt mit der Gefchichte derfelben des J. A. Mazenta, die bei Du Fresne und Venturi abgedruckt ift, übereio.

16) Eine Abbildung in Uzielli's Ricerche intorno a L. da Vinci. Florenz 1872.

17) Gaye, Carteggio, I. Nr. XC.

18) S. Crowe, Ital. Malerei IV, 420 u. ff.

19) Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di L. da V. Mailand 1804. S. 160.

20) No. 463 im Louvrecatalog von 1878. Gez. u. gest. v. F. Garnier; gut im Character.

21) Eine Abbildung in der Gall. di Firenze illustrata. Ser. I. Tom. 3 auf Taf. 128. Charles Clément hält das florentiner Bild für echt und hat seiner Ansicht noch neuerdings in der 4. Anflage, seines schönen Buches über »Michel-Ange, L. de Vinci et Raphael« geltend gemacht. Paris, 1878. S. 182—83.

22) Serie terza, tomo XVI, anno 1872, pag. 219—230.

23) Eine Abbildung io der Gall. di Fir. illustr. Ser. 1. Tom. 2. Tav. 88.

24) Braun, Uffizien Nr. 452.

25) Uebrigens widerspricht sich Vasari selbst. Im Leben des Giuliano und Antonio da San Gallo sagt er, dafs Giuliano mit Lionardo zusammen in Mailand gewesen sei, und dafs ersterer von Lorenzo Medici dorthin geschickt wurde. Da Lorenzo aber 1492 starb, traf Giuliano Lionardo sicher früher in Mailand ein als 1494.

26) Vgl. Leo, Gesch. der ital. Staaten. Bd. 3.

27) Lomazzo, Idea 37.

28) Vgl. Guhl, Künstler-Briefe 87—92. Cod. Atlant. Fogl. 382. r. Nr. 1. Facsimilirt auf Taf. I im Saggio.

29) Vgl. Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien.

30) Ed. Dufresne, S. 24.

31) Tratt. Cap. 23.

32) Tratt. Cap. 14.

33) Von Dr. Julius Schmidt io der Gartenlaube 1878, Nr. 16.

34) Belinzone hat in seinen Rime, (S. 23 verso und 24 recto) dem Porträt der Cäcilia ein Sonett gewidmet. Daraus geht hervor, dafs das Bild vor 1493 gemalt worden war.

35) Vgl. den Catalog der Gemäldegalerie in Augsburg 1869. No. 383.

36) Eine Zeichnung in der Ambrosiana, (Br. 38: Profilkopf eines Knaben) welche uns wahrscheinlich die Züge Massimiliano's zeigt, ist nicht von Lionardo, sondern von Bernardo Zenale und zwar eine Studie zu seinem grofsen Bilde in der Brera Nr. 84.

37) Passavant: Peintre graveur. V. No. 4—7.

38) Bossi, del Cenacolo di L. da Vinci libri quattro Mailand 1810.

39) Pino, storia genuina del Cenacolo di L. da Vinci. Milano 1796 — Guillon, le cénacle de L. de Vinci. Milan 1811.

40) Verri, osservazioni sul volume intitolato »del cenacolo di L. da Vinci«. Milano 1812. — Lettere confidenziali di B. S. all' estensore delle postille alle osservazioni sul volume intitolato »del cenacolo di L. d. V.« Milano 1812.

41) Vgl. Rahn im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, April 1871. No. 2.

42) Vgl. Riegel: Ueber die Darstellung des Abendmahls. Leipzig 1869.

43) Siehe Lomazzo Tratt. S. 50—51.

44) Idea del tempio della pittura S. 43.

45) Tratt. 193.

46) Nr. 308. Br., Brera Nr. 4.

47) Br. No. 186.

48) Br. Nr. 58.

49) Cap. 90.

50) Federzeichnung. Br., Venedig No 54.

51) Zu Amoretti's Zeiten und noch später befand es sich am ursprünglichen Platze. Vgl. Viaggio ai tre laghi. Mailand 1824. S. 178.

52) Ev. Johannes Cap. 13 v. 23.

53) Lomazzo, Tratt. S. 127. Lomazzo erzählt, dafs er selbst von Lionardo's Hand einen jugendlichen Christus besafs und spricht von einem Relief, auf dem ein Pferd dargestellt gewesen sei, das einem Bildhauer von Arezzo, Namens Leo, gehort habe. L. Courajod (Gazette des Beaux arts, 1877. S. 330—44) hat versucht eine Büste der Beatrice d'Este im Louvre als Werk Lionardo's nachzuweisen.

54) In der Vita di Giovan Francesco Rustici. Ed. Le Monnier, Band 12.

55) Tratt. 71 u. 177.

56) 3. Band 1. Abtheilung.

57) In der Gazette des beaux arts, Tome XX. 1866. P. 40—43.

58) Disegni di Lionardo da Vinci. Milano 1830. P. 5.

59) Tome 16. Die Ansicht Courajod's ist neuerdings, von Camillo Boito bekämpft worden. Vgl. Leonardo e Michelangelo, studio d'arte. Milano 1879. Dort wird auch — S. 97—98 — auf einige Zeichnungen in der Windsor-Collection hingewiesen, aus denen hervorgeht, dafs Lionardo lange im Zweifel darüber war, ob er das Pferd im Schritt, oder bewegt darstellen wollte. Vgl. die letzthin erschienenen Reproductionen in Photographie.

60) Cap 35.

61) In seiner Vita Lionardi Vincii.

62) Tome 25. 1868. S. 123—152. Dort findet sich auch auf S. 145 ein gut gelungenes Facsimile vom Stich.

63) Louis Fagan, handbook to the department of prints and drawings. S. 22—23.

64) V. 180, Nr. 1. Ein Facsimile in Wilsons Katalog voo 1828.

65) Passavant V. Nr. 2. Ein Facsimile in der Gazette des beaux arts von 1868 auf S. 141.

66) Br., Florenz Nr. 436.

67) Ueberfetzt von Riemer. Vgl. Gedichte 1826, I, 322. Die Aechtheit des Sonetts ist zwar neuerdings von Uzielli in Frage gestellt worden. Vgl.

Il Buonarroti, Serie II, vol. X. S. 177—191 u. S. 249—268.

68) Vgl. Brown. The life of L. da Vinci London 1828. App. p. 210.

69) Ed. Le Monnier VII, 28—29 und 35.

70) Vgl. Waagen, Treasures of art in Great Britain. I, S. 391.

71) Tratt. 171.

72) Br. Nr. 126, im Louvrecatalog Nr. 462.

73) Ed. Le Monnier VII, 30—31.

74) Vgl. die Vafariausgabe von Forster, III, 31 — 34.

75) Von P. Pozzi in Mailand photographirt.

76) Band III, S. 32.

77) Lomazzo, Tratt. 79 u. 360. Idea 15 u. 48.

78) Tratt. S. 106—107.

79) Waagen, Treasures of art in Great Britain III, 353.

80) Br. 91—99.

81) Variae figurae monstruosae a L. Vinci delineatae. Ratisbonae 1654.

82) Varie figurae et probae a Wenceslao Hollar Bohemo collectae et aqua forti aeri insculptae. Antverpiae 1645.

83) Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci. 1730.

84) Disegni di Lionardo in Milano nel 1784 pel Galeazzi. — Con note illustrative da Vallardi. Mailand 1830.

85) Imitations of original designs by L. da Vinci. London 1796.

86) Vgl. L. da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg Leipzig 1834. S. 122 u. f. und Anhang 2.

87) Siehe Gaye, Carteggio inedito d'artisti. II, 455—56.

88) Vgl. im IV. Bande diefes Werkes Raffael und Michelangelo von Springer. Erftes Buch, S. 33 u. f.

89) Nr. 565 im Louvrecatalog v. 1868. Braun Nr. 560.

90) In feinen »Notizen über L. da Vinci« (in der Italia. Bd. I. 1874. S. 140 bis 155.)

91) Vgl. Gazette des Beaux arts, Serie I, Bd. 12. Dort findet fich auch ein Facfimile von Baldus.

92) Es ift betitelt: Wie eine Schlacht dargeftellt werden foll.

93) Im erften Buch im 3. Capitel.

94) Ich citire nach Goethes Ueberfetzung.

95) Vgl. Gaye, Carteggio inedito d'artisti II, 96.

96) Vgl. Uzielli, Ricerche intorno a L. da Vinci.

97) Nr. 458. Br. Nr. 129. Eine Abbildung in Landon, t. 5 pl. 6.

98) Ueber die Schickfale des Bildes vgl. Nr. 480 in Villots Katalog von 1873.

99) Nr 459. Br. Nr. 127.

100) Nr. 460.

101) Vgl. Kunftwerke und Künftler in Paris. Seite 425 bis 426.

102) Essai d'une analyse critique etc. Paris 1850. Seite 113 u. f.

103) Br., Nr. 65 u. 66.

104) Br., Nr. 213. Nr. 393 im Katalog von 1868

105) Br., Nr. 91 und 92.

106) Nr. 391. Br. 180.

107) Br., Nr. 181 bis 182.

108) Ed. Le Monnier, VII, 13.

109) Br., Nr. 101.

110) Dies Bild wurde neuerdings fehr fchon von Friedrich Weber in Bafel geftochen. Die älteren Stiche von Oberthür und Claudio Artaria (1836) geben das Original nicht fo gut im Character wieder.

111) L. de Vinci et son école, S. 99 bis 102.

112) Kleine Schriften, 159 bis 160. — Treasures of art in Great-Britain, III, 168 bis 169; Künftler und Kunftwerke in Paris 426 bis 427.

113) Tratt. 171, 212. — Idea 116 fpricht Lomazzo von einer Concezione della vergine in S. Francesco zu Milano.

114) Descrizione di Milano IV, 245 bis 246.

115) Vgl. Treasures of art III, 353 und II, 191. In Chatsworth der Kopf der Jungfrau und ein Kinderkopf, bei Mr. Holford eine Grisailleftudie zum Kopfe der Maria.

116) Br., Nr. 30.

117) Von Naya in Venedig photographirt. Nr. 946.

118) Sismondi, histoire des rép. ital., t. XIII.

119) Eine Abbildung im D'Agincourt, Bd 6, Taf. 174.

120) Ed. Le Monnier, 1852. S. 309.

121) Tratt. 164 Idea Ed II, S. 6. n. 132. Ueber die Pomona vgl. Idea 116.

122) Vgl. Nr. 41. Allg. Ztg. v. 10. Febr. 1851.

123) Eine Wiederholung in Venedig; Br., Nr. 44 Mit diefer Zeichnung ftimmt die Befchreibung, welche Lomazzo vom Aeufsern Lionardo's entwirft. Vgl. Idea. Ed. 2, S. 51. Ein ausgezeichnetes Facfimile als Titelblatt im Saggio.

124) Den Platz, wo feine irdifche Hülle ruht, bezeichnet jetzt ein Denkmal. Vgl. Arsène Houssaye, Histoire de Léonard de Vinci. 2me édition. Paris 1876.

Bernardino Luini.

»La sua pittura è parola figurata.«
(Mongeri.)

Einer der bedeutendsten Nachfolger Lionardo's, wenn nicht der bedeutendste, war Bernardino Luini [1]; der fruchtbarste war er jedenfalls. Aus seinem Leben wissen wir leider so viel wie nichts, die Archive schweigen, und in den damaligen Handbüchern wird er nur flüchtig erwähnt. Vasari spricht zweimal und in aller Kurze von ihm [2], nicht aus Geringschätzung, wie Rio [3]) ungerechterweise meint, sondern weil er nicht mehr über ihn wufste; schon aus dem Wenigen aber geht hervor, dafs er ihn hochschätzt. Mehr als Vasari wäre Lomazzo als Mailänder berufen gewesen, uns über ihn Aufschlufs zu geben, sein grüblerischer Geist jedoch, der lieber den Gesetzen der Aesthetik als positivem Wissen nachging, hat ihn nicht dazu kommen lassen. Zwar wird Luini wiederholt in den Traktaten Lomazzo's [4] genannt, allein nicht so sehr seiner selbst willen, als weil Lomazzo aus seinen Werken und Aussprüchen den Beweis schöpfen konnte für irgend ein Capitel seines Systems. So ist denn eine Lücke entstanden, welche die späteren Kunsthistoriker nicht mehr auszufullen vermochten; inzwischen waren die Quellen versiegt und die Traditionen verloren gegangen. Alle Versuche, eine Biographie Luini's zu geben, sind bis auf den heutigen Tag Stückwerk geblieben.

Wir wissen nicht sein Geburts- und nicht sein Todesjahr, und können weder mit Sicherheit angeben, wo er zur Welt kam noch wo er starb. Dafs Luini am Lago maggiore seine Heimath hatte, ist durch kein Kirchenregister bestätigt worden. Welche Schule er durchgemacht, ist ebenfalls unbekannt. Die Behauptung, er sei mit Ferrari zusammen bei Scotto gewesen [5], beruht offenbar auf einer mifsverstandenen Stelle im Lomazzo [6], Luini war nicht der Mitschüler Gaudenzio's, sondern sein Lehrer. Ob er je in der Akademie da Vinci's als dessen Schüler gearbeitet hat, findet sich nirgends überliefert, nur so viel steht fest, dafs Lionardo's mächtiger Geist auf keinen seiner jüngeren Zeitgenossen solchen Einflufs ausübte wie auf Luini, und dafs Keiner es verstand, sich in dem Mafse das künstlerische Empfinden des Meisters anzueignen. Das zeigt sich besonders in seinen Madonnen der frühen und mittleren Zeit, welche so lionardesk sind, dafs sie oft für Arbeiten Lionardo's gehalten wurden und gelegentlich noch heute dafür gelten. Hat doch der speculative Geist der Kupferstecher auch nicht wenig dazu beigetragen, Bilder Luini's unter Lionardo's Namen dem Publikum bekannt zu machen, und ihn so gewissermafsen zum Doppelgänger des grofsen Florentiners zu stempeln. Und doch ist Luini's Künstlertemperament von dem

Lionardo's himmelweit verfchieden! Lionardo war eine allfeitig angelegte Natur, ein Geift, der Himmel und Erde umfaffen wollte und fich in feinem Streben nie felbft genügte, der alles anfing, aber felten etwas zum Abfchlufs brachte; es drängte ihn immer auf neue Bahnen, felbft da, wo es galt Meifterwerke zu fchaffen wie fein unfterbliches Abendmahl, ging er vom fichern Wege ab, um fich auf ungebahntem Pfade zu verirren, zum Leidwefen nachfolgender Gefchlechter. Bei ihm war der Verftand überwiegend, die Gedanken kamen ihm nicht wie Raffael unmittelbar, fondern nach langer, reiflicher Reflexion, er war eine durch und durch objektive Künftlernatur. Nicht fo Luini. In ihm herrfchte das fubjektive Element vor, er war feiner ganzen Anlage nach ein Lyriker, und was feinen Werken den Hauptreiz verleiht, ift der ihnen eigene poetifche Hauch. Sein Talent war einfeitig und begrenzt, aber in der Einfeitigkeit um fo fruchtbringender. Im Entwurf wie in der Ausführung naiv, wird er zuweilen fchnell und flüchtig, was von feinen befchränkten Lebensverhältniffen herrühren mag. Luini befafs allem Anfchein nach eine grofse Familie und viele Kinder, die ernährt und erzogen fein wollten. Drei feiner Söhne[7]) wurden Maler. Bedenkt man nun, dafs fein künftlerifches Schaffen in einer Zeit den Höhepunkt erreichte, die fich für Italien in politifcher wie focialer Beziehung gleich troftlos geftaltete, dafs alfo die Conftellation, unter welcher er wirkte, eine im hohen Grade ungünftige war, fo wird man begreifen, wenn Luini möglichft viele Aufträge entgegennahm und beftrebt war, fich derfelben fchnell zu entledigen. Lionardo war hingegen unabhängig und konnte arbeiten, wann er wollte und wie viel er wollte; er ftand allein auf Erden, die Fürften fchenkten ihm ihre Gunft und damit die nöthige Mufse, feinen Problemen zu leben. Er hatte im Dienfte der Mächtigen und der Herrfcher diefer Welt meiftens eine fefte Exiftenz, während Luini mehr von der Hand in den Mund lebte und fich begnügen mufste mit den Aufträgen, die ihm durch Klöfter und Kirchen wurden. In fein Leben greift nur eine einzige Fürftenfamilie ein, und das war keine regierende, fondern eine geftürzte.

Da Luini feine Bilder felten zu zeichnen, gefchweige denn zu datiren pflegte, ift es fchwer die Reihenfolge derfelben anzugeben. Die wenigen erhaltenen Jahreszahlen — es find ihrer etwa fechs — muffen uns dabei als Anhaltspunkte dienen, denn nur der forgfaltigfte Vergleich der nicht datirten Werke mit den datirten kann den gewünfchten Auffchlufs geben und mit einiger Sicherheit zur annähernd richtigen Zeitbeftimmung der Thätigkeit unferes Meifters führen.

Wer ihn in feinen Jugendarbeiten kennen lernen will, mufs nach Mailand gehen, wo im Veftibül der Brera und im königlichen Schlofs eine grofse Anzahl Freskenfragmente von ihm aufbewahrt werden. Sie wurden aus aufgehobenen Klöftern und Kirchen noch zeitig in die Pinakothek der Akademie der fchönen Künfte gerettet und machen heute dort den werthvollften Theil der Sammlung aus. Dahin gehören die Fragmente aus der Cafa Pelucca in der Nähe von Monza. Wenn nicht alles trügt, hatte Luini mit Suardi zufammen den Auftrag, jenes Klofter auszumalen; wenigftens werden von letzterem in der Brera fowohl wie im Palazzo Reale Bruchftücke gezeigt, die ebenfalls dorther

ſtammen. Die Vermuthung von Crowe und Cavalcaſelle [8]), es habe in Mailand eine Art Künſtlergemeinſchaft zwiſchen Luini und Suardi beſtanden, eine Anſicht, zu der die Verfaſſer durch Vergleichung der Darſtellungen Suardi's in Caſa Melzi mit gewiſſen Arbeiten Luini's gekommen ſind, hat alſo ſehr viel für ſich. Daſs beide Meiſter von einander lernen konnten, unterliegt keinem Zweifel, die Putten Suardi's zeigen, daſs er Luini manches abgeſehen hat, ſie ſind von faſt luinesker Liebenswürdigkeit und Anmuth [9]), und Luini ſeinerſeits mag Suardi, der nach Lomazzo's Mittheilung ein tüchtiger Theoretiker war, die Vermehrung ſeiner perſpektiviſchen Kenntniſſe verdanken.

Was nun ſeine Fresken aus Caſa Pelucca [10]) betrifft, ſo ſpricht ſich in ihnen ein anerkennenswerthes Streben nach Vielſeitigkeit aus, er wagt ſich an alle möglichen Vorwürfe und ſucht mit jugendlicher Friſche derſelben Herr zu werden, er ſchöpft aus der bibliſchen Geſchichte und den Legenden ſeiner Religion, malt Genrebilder und verſucht ſich in der Wiedergabe mythologiſcher Themata. Wir wenden uns zuerſt zu den Darſtellungen aus dem alten Teſtament, von denen ſich nur eine in der Brera befindet, während die Uebrigen in das königliche Schloſs gekommen ſind.

Luini führt uns einen Bildercyclus aus dem zweiten Buch Moſes vor. Da ſehen wir den Tod der Erſtgeburt: Mutter drücken ihre Kinder mit Lebhaſtigkeit an die Bruſt, in der Furcht, ſie bald zu verlieren, und andere zergehen in Schmerz und Trauer über den Verluſt ihrer Spröſslinge. Ueberall liegen Kinder auf der Erde umher, im Hintergrunde auch allerlei Thiere. — Es folgt der Auszug der Hebräer aus Egypten [11]). Vorne ſtehen ſich als Eckfiguren zwei im Typus gänzlich verſchiedene Frauen gegenüber, jede mit ihrem Kinde beſchäftigt. Diejenige links, eine Brünette, trägt daſſelbe auf dem Arm, während die Andere, eine Blondine, im Begriffe iſt es zu ſich empor zu heben, beide zeigen ſich im Profil; in der Mitte ein Mann, der ſein Ränzchen ſchnürt. Im Hintergrund geht es lebhaft her, da treffen Männer, Weiber, Kinder ihre Vorkehrungen und belaſten die getreuen Hausthiere mit ihrem Gepäck. Die Handlung geht in einer bergigen Landſchaft vor. — Nach der Auswanderung der Untergang der Egypter im rothen Meer. Im Waſſer ein wildes Durcheinander von Kriegern, Pferden und Fouragewagen, der Himmel iſt drohend und gewitterſchwanger, rechts das Ufer, welches Moſes mit ſeinem Volk glücklich und Gott preiſend erreicht hat. Das Bild, welches in zwei Stücken ausgeſägt wurde, iſt nicht bedeutend. — Nun kommt die Lobpreiſung, ein Feſt im Freien. Mann, Weib und Kind ſind theils ſingend und ſpielend dargeſtellt, theils, wie ſie ſich vor einer Höhle Hütten bauen (Laubhüttenſeſt). — Es ſolgt die Mannaernte in der Wüſte, ein recht ſchwaches Bild. — Die folgende Compoſition ſtellt Moſes und den Waſſerquell dar. Rechts der Felſen, Moſes ſteht davor und berührt ihn mit dem Stabe, hinter ihm Weiber und Männer in Erwartung. — Nun zeigt uns der Maler Moſes auf dem Berge Sinai, heute ein Fragment; dann das Volk, wie es Geſchmeideopfer für die Bundeslade bringt. Dieſe Compoſition iſt ſchwach und willkürlich, die Zeichnung der einzelnen Figuren erſcheint unzulänglich und hölzern, nur hie und da begegnet man einem hübſchen Geſicht, das, wie meiſtens auf Luini's früheren Bildern, von geſchlängeltem Haar einge-

rahmt wird. — Der Cyclus wird abgefcbloffen durcb das Fefteffen der Israeliten. Sie fitzen im Freien um einen Tifch verfammelt und thun fich gütlich. Einige der Effenden zeugen von derb realiftifcher Auffaffung, fo eine Frau mit gefchwollener Backe. — Aus allen diefen Darftellungen geht hervor, dafs figurenreiche Compofitionen Luini damals noch ziemliche Schwierigkeiten machten. Er fucht feine Aufgaben, denen er fich wohl felbft nicht immer gewachfen fühlte, dadurch zu löfen, dafs er fich möglichft ftreng an das fymmetrifche Princip hält; die Löfung fiel denn auch oft etwas ungefchickt aus.

Mehr in feinem Elemente war er, wo es fich um einfache Empfindungs- oder Andachtsbilder handelte. Da tritt er in feiner ganzen individuellen Kraft auf, begabt mit poetifchem Sinn und innig religiöfem Gefühl. Ein Beweis dafür ift jene tief empfundene Gruppe, auf welcher drei niederfchwebende Engel den Leichnam der heiligen Katharina zur Ruhe legen [12]. Die Heilige hat die Hände auf der Bruft gefaltet und ift umfangen vom ewigen Schlaf, ihr röthlich goldenes Haar flattert der Erde zu, aus den Zügen ihres Antlitzes fpricht Sanftmuth und Glückfeligkeit, fie hat die Marter diefer Welt überwunden und ift nun am Ziel. Auf dem Sarkophag, deffen Deckel angelehnt ift, lefen wir die Buchftaben: C. V. S. X., die Catherina Virgo Sponfa Chrifti bedeuten. Das Bild hebt fich klar von hellem Grunde ab und ift im Colorit ungemein warm, die Töne der Farbenfcala find blau, roth, grun, violett und gelb, durch den Goldrand der Gewänder wird der Eindruck noch wefentlich erhöht. Diefes Werk ift in jugendlichem Enthufiasmus empfangen und läfst uns einen Blick thun in den Traum eines Jünglings. Er hatte allen Grund, diesmal mit feiner Leiftung zufrieden zu fein und fah gewifs als Meifter noch im vollen Bewufstfein feines Könnens mit Stolz auf diefelbe zurück.

Diejenigen Bilder Luini's, welche an das Genre ftreifen, ftehen, was die Compofition wie die Ausführung anlangt, weit unter dem eben befchriebenen Meifterwerk. Auf Nr. 9 in der Brera gewahren wir einen mit Lorbeer bekränzten Jüngling, der auf weifsem Rofs muthig davonfprengt, auf Nr. 10 drei Mädchen beim guancialino d'oro-Spiel [13]). Ein Fragment von nicht zu beftimmendem Zufammenhang bietet uns Nr. 17: der Kopf einer jungen Frau mit goldenem, auf den Bufen herabwallenden Haar, in vorgebogener Haltung und horchender Stellung. Er ift einfach in der Anordnung und forgfältig in der Ausführung.

Von Luini's mythologifchen Darftellungen aus Cafa Pelucca find drei in die Brera gekommen, die anderen befinden fich, eine im Louvre und zwei im königlichen Schlofs. Burckhardt, der im Cicerone [14]) auf diefe Bilder nur im Vorübergehen hinweift, hebt mit Recht das Genrehafte in der Auffaffung hervor, fie find in der That fehr naiv, in ihrer Naivetät aber anziehend und liebenswürdig. Was Luini hier fehlt, ift das Erfaffen eines prägnanten Momentes aus dem darzuftellenden Stoffe. So fuchen wir umfonft nach dem Schlüffel zu der Scene, welche die Metamorphofe der Daphne darftellt [15]). Lag es in des Künftlers Abficht, die jungfräuliche Daphne uns vorzuführen, wie fie, vom Gott verfolgt, den Himmel um Hülfe anfleht und durcb die Verwandlung in einen Lorbeerbaum fich feiner Umarmung entzieht? Mit nichten! Apollo fitzt ruhig am Ufer, fein Haupt auf die Rechte ftützend, läfst er fich vom Flufsgott Peneios etwas vordemonftriren,

und Daphne, deren Blicke ſich mit denen des Gottes begegnen, ſtreckt den linken Arm aus, der untere Theil ihres Körpers iſt bereits verwandelt. In welchem Zu-



Grablegung der h. Katharina. Mailand, Brera.

ſammenhang hat ſich nun der Maler ſeine Figuren gedacht? Handelt es ſich etwa um die Werbung Apollo's und den Korb der Daphne? Wir wiſſen es nicht, ſicher

ift nur, dafs Luini aus den Schilderungen Ovid's [16] nicht gefchöpft hat. — Noch genrehafter ift die Geburt des Adonis [17]. Es fällt fofort in die Augen, dafs die Hauptfache, die Geburt felbft, im Hintergrunde vor fich geht. Da fehen wir den Baum, der gerade geborften ift, Frauen ziehen den Sohn der fchuldbeladenen Mirrha aus demfelben hervor, unter ihnen fuchen wir vergebens nach Aphrodite und Perfephoneia. Sind es vielleicht die zwei auf die Begebenheit zueilenden Frauen rechts? Im Vordergrunde ein Hirt und eine Hirtin von der Infel Kypros. — Das dritte Bild [18]) ftellt ein Opfer dar, das dem Gott Pan gebracht wird, eine durchaus fymmetrifche Compofition. — Auf dem Fragmente im Louvre [19]), das auf Leinwand übertragen ift, fehen wir Vulkan, wie er Amor die Waffen fchmiedet. Zur Rechten Venus mit Amor auf dem Arm, links Vulkan, in der Mitte Mars im Waffenfchmuck. Zu Füfsen der Göttin Anteros, mit einem Hermelin fpielend, ohne Flügel. Ob dem Meifter hier eine Allegorie vorgefchwebt hat, wie Villot [20]) meint, ift fchwer zu entfcheiden. Der Kopf der Venus ift fehr lionardesk, er erinnert an den bekannten Johannes- und Bacchustypus; Vulkan, viel felbftändiger im Ausdruck, ift die am beften componirte Figur auf dem Bilde. — Von den beiden Bildern im Palazzo reale zeigt uns das eine wiederum Vulkan in feiner Schmiede, diesmal handelt es fich aber nicht um die Waffen des lofen Gottes der Liebe, fondern um diejenigen des ftreitbaren Achilles. Vulkan gegenüber Venus, ihm bei der Arbeit helfend, in der Mitte der jugendliche Achill. — Auf dem zweiten Bilde erblicken wir badende Nymphen, darunter einige in der Bewegung fehr gut verftandene Figuren, fo die drei Nymphen rechts am Strande.

Einen bedeutenden Fortfchritt zeigen die Fresken, welche aus Sta. Maria della Pace in Mailand ftammen. Als die Kirche 1805 aufgehoben wurde, kam nur ein Theil derfelben, etwa fechsundzwanzig, in die ftädtifche Pinakothek, der Reft, welcher aus nicht weniger als dreifsig Fragmenten befteht, ift erft 1875 ausgefägt worden und befindet fich heute im Mufeo d'Archeologia [21]), ebenfalls in Mailand. Von den fechsundzwanzig Fresken in der Brera gehören zwölf dem Luini an, die übrigen find von Marco da Oggiono und von Gaudenzio Ferrari. Luini hatte in Sta. Maria della Pace die Capelle des heiligen Jofeph [22]) auszumalen; er malte Scenen aus dem Leben der Maria. Es ift fehr zu bedauern, dafs wir diefelben nicht mehr an Ort und Stelle geniefsen können, denn abgefehen davon, dafs Fresken wefentlich von ihrer Wirkung verlieren, fobald man fie aus dem organifchen Zufammenhang reifst, in dem der Künftler fie dachte, find fie ja auch bei derartigen Dislocirungen allerlei Unfällen ausgefetzt, denen felbft die forgfaltigfte Behandlung nicht immer vorbeugen kann. Nun lefen wir zwar in Berichten des vorigen Jahrhunderts [23]), dafs die Fresken in Sta. Maria fchon damals ziemlich ruinirt gewefen feien, allein bei der Ablöfung von der Mauer wird ihr Zuftand fich gewifs noch verfchlimmert haben, dafur fpricht ihr heut zu Tage theilweife fragmentarifcher Inhalt. Doch gehen wir zur Befchreibung der Fresken felbft über. 1) Die Begegnung der Eltern Maria's [24]). Sie findet vor dem Thore ftatt, Anna, in einen rothen Mantel gehüllt und auf dem Kopfe eine turbanartige Bedeckung, verneigt fich vor Joachim, der fie inbrünftig um-

armt. Neben diefer Hauptgruppe Motive aus dem täglichen Leben, Männer, welche, der Stadt zufchreitend, den Inhalt ihrer Körbe herrlichen Frauengeftalten anbieten. 2) Die Verkündigung [25]). Anna kniet vor einem einfach ornamentirten Renaiffance-Pult und blickt den Engel an, welcher aus der Ecke des Bildes hervorfchwebt und mit der Hand nach oben weift. Zu gleicher Zeit empfängt links auch Joachim die freudige Kunde. 3) Die Geburt Maria's [26]). Anna fitzt aufgerichtet im Wochenbett, hat die Hände gefaltet und die Blicke gen Himmel gerichtet. Eine Magd giefst ihr Waffer in ein Becken, ein Mohr bringt Effen herbei. Im Vordergrund fchickt fich die Amme an, das neugeborene Kind zu baden. Das Mädchen, welches Waffer in die Wanne giefst, ift eine in der Bewegung fchön componirte Figur. 4) Die Darftellung Maria's im Tempel [27]), eine figurenreiche Compofition. Maria wird von ihrer Mutter dem Oberpriefter zugeführt, der zum Tempel heraustritt und fie fegnet, drei feiner Kollegen begleiten ihn. Männer und Frauen umftehen die Gruppe, unter ihnen Joachim mit weifsen Tauben in der Hand. Auf der unterften Stufe des Tempels fpielt ein Bube mit einem Hund, fich um das, was vorgeht, durchaus nicht kümmernd. Die Scene ift zart und finnig gedacht und wird felbft nach dem wunderbaren Bilde von Tizian die beabfichtigte Wirkung auf das Gemüth nicht verfehlen. 5) Die Erziehung der Jungfrau [28]). Sie fitzt in einem kirchenftuhlartigen Seffel und hält auf dem Schoofse ein Buch, in dem fie mit dem Zeigefinger der Rechten auf eine Stelle hinweift. Die Stufen heran tritt eine Frau und faltet die Hände. Im Vordergrunde ein Schemel, bei dem zwei Frauen fitzen, die eine mit einem Korb auf dem Schoofs. Von der andern ift nur noch die halbe Figur fichtbar. Wir haben hier offenbar ein auf allen Seiten befchnittenes Fragment vor uns, dafür burgt auch die Figur rechts, die blofs zur Hälfte zu fehen ift; was fie vorgeftellt hat, ift nicht mehr zu erkennen. 6) Die Einfegnung Maria's [29]). Dies Stück ift ungleich beffer erhalten, obgleich ftellenweife ftark übermalt. Maria, im weifsen Gewande und mit aufgelöftem Haar, verneigt fich vor dem Priefter, einem würdigen alten Mann in reichem Brocat-Mantel. Den Hintergrund bildet eine Hügellandfchaft, in der ein Tempel fteht. In die Vorhalle treten zwei Männer. 7) Maria und Jofeph auf dem Wege zum Tempel [30]), von allen Stücken das fragmentarifchfte, zum Glück ift jedoch die Hauptgruppe, das Liebespaar felbft, gerettet worden. Wir fehen es im vertraulichen Gefpräche, Hand in Hand, und ganz in einander verfunken. Die fchreitende Bewegung der Beiden ift mit grofser Lebendigkeit wiedergegeben, ihr Gefichtsausdruck ungemein lebhaft. Was Luini's Auffaffung diefer Scene fo anfprechend erfcheinen läfst, ift das allgemein Menfchliche, was er in fie hineingelegt hat. In den gleichen Rahmen haben wohl die zwei luftigen Mufikanten auf Nr. 1 gehört, nicht aber die beiden Tuba fpielenden Engel auf Nr. 25, welche in der Behandlung ganz anders find. 8) Jofeph wird als der Gemahl Maria's anerkannt [31]), eine Compofition von etwa fechzehn Figuren und von Allen die intaktefte, die einzige auch, auf der die Geftalten faft in natürlicher Gröfse erfcheinen. In feinem Streben, jedem Kopfe individuellen Ausdruck zu verleihen, ftreift Luini hier einmal, in der Profilfigur rechts, die Carrikatur. Die Tempelvorhalle zeigt, dafs der Meifter der architektonifchen Formen vollkommen mächtig war. Was der Vorgang in derfelben andeutet, wo wir

Joseph vor dem Hohenpriester knieen sehen, umgeben von vielem Volk, wird oben auf der Empore bestätigt. Da gewahren wir die Neuvermählten neben einander knieend ihr Gebet verrichten. 9) Ein schwebender Engel[32]) von grofsem Liebreiz, er gilt als das Bruchstück einer verloren gegangenen Composition, vielleicht handelte es sich um die Verkündigung Maria's. 10) Der Traum Joseph's[33]), vollständig erhalten. Joseph sitzt auf einem antiken Lehnsessel, hat Arme und Füfse über einander geschlagen und schläft. Das Moment des Träumens ist vom Meister lebendig erfafst. Vor Joseph steht ein Engel, in der Linken einen Lilienzweig, mit der Rechten nach oben weisend. An der Wand hängen die Werkzeuge des Zimmermanns. Im Hintergrunde ist Maria in einer Loggia mit Handarbeit beschäftigt, ein entzückendes Motiv, so unmittelbar und naiv empfunden, wie wir es eben nur bei den alten Italienern gewohnt sind, deren Denkungsart frei ist von allem Gemachten und Complicirten. 11) Die Heimsuchung, ein Fragment (Brera Nr. 41). Maria und Elisabeth begegnen sich, einander die Hand reichend, beide im Profil gesehen; zwischen ihnen ein Engel; hinter Maria Joseph, Simeon und eine Frau. Dies Stück gehört zu den innigst empfundenen des ganzen Cyclus. — Der soeben beschriebene Bildercyclus war wahrscheinlich folgendermafsen in der Capelle vertheilt: Die Seitenwände schmückten je drei Compositionen, je eine befand sich rechts und links vom Altar, eine über demselben, und je eine rechts und links vom Eingang. Was nun die Fragmente betrifft, die vor Kurzem in das archäologische Museum kamen, so stammen dieselben aus der Deckenwölbung. Es ist nicht leicht und es gehört eine bedeutende Phantasie dazu, sich nach ihnen das einstige Aussehen der Deckenwölbung zu reconstruiren, nur wer das vermag, sieht die Fragmente mit Genufs. Mit der decorativen Wirkung verhält es sich gerade so wie mit dem vielstimmigen Satz in der Musik, jede Stimme für sich klingt nüchtern und langweilig, und erst durch das Ineinandergreifen der einzelnen Stimmen wird uns die Harmonie der Gesammtconception offenbar, die auf dem symmetrisch-eurythmischen Princip beruht.

Wann wurde nun die Capelle di San Giuseppe von Luini ausgemalt? Mongeri meint, etwa um 1524, setzt sie also später als die Fresken aus Sta. Maria di Brera und früher als die Arbeiten im Monastero maggiore. Letzteres wohl mit Recht, ob Ersteres, erscheint mir zweifelhaft. In den Fresken aus Sta. Maria della Pace hat Luini die Höhe seines künstlerischen Könnens noch nicht erreicht.

Ebenfalls noch zu Luini's Jugendarbeiten mögen die Fresken gehören, welche aus dem Monastero delle Vetere kommen, woselbst auch Suardi und andere altlombardische, lionardeske und luineske Meister malten. Von Luini sei hier zuerst die Halbfigur der heiligen Ursula[34]) genannt. Sie hält in der Rechten einen Palmenzweig und in der Linken eine Fahne, auf dem Haupte Krone und Heiligenschein. Ferner die Auferstehung[35]), eine streng symmetrische Composition. Christus steht vor uns, die Rechte zum Segnen erhoben und in der Linken die Auferstehungsstandarte. Zu seinen Füfsen gewahren wir einen Engelkopf, an jeder Seite zwei musicirende Engel. — Nr. 39: Der heilige Thomas von Aquino. Mit der einen Hand hält er dem Beschauer ein Buch entgegen, in dem geschrieben steht: Sola fides suficit; in der anderen hat er einen Lilienzweig. Seine Hände



Anbetung der h. drei Könige, aus Casa Litta. Paris, Louvre.



zeugen von grofser Meifterfchaft und weifen auf die tüchtige Schule Lionardo's hin. — Hierher gehört auch der Prophet Habakuk[36]). Er ift dargeftellt, wie er eben erwacht, vor ihm ein Engel, der an feinem Mantel zupft und in die Ferne weift. Der Hintergrund eine Felfenlandfchaft. — Ebenfalls aus dem Monastero delle Vetere ftammen die beiden knieenden und in Anbetung verfunkenen Engelkinder[37]), zwei kleine Meifterwerke, fowie zwei Engel reiferen Alters[38]) mit klaffifch fchönem Profil, üppigem Lockenhaar und Händen von feinen charakteriftifchen Linien; fie ftehen auf rothen Confolen in Nifchen und haben, der eine ein Räucherbecken in der Hand, der andere eine goldene Schale. In diefen vier Stücken tritt uns Luini's Engeltypus fchon in feiner individuellen Unabhängigkeit und Grazie entgegen. Zum Schlufs fei hier noch das Fragment erwähnt, auf dem der heilige Martin von Tours[39]), eine herrliche Geftalt, Almofen fpendet. Der Bifchof, auf dem Haupte die Mitra, hält in der Linken ein Buch und in der Rechten einen Becher, aus dem er Goldftücke fchüttet, welche knieend ein Armer auffängt. Der Faltenwurf, der in Luini's Jugendarbeiten oft unfrei und conventionell erfcheint, ift diesmal durchaus natürlich und edel. — Dafs ein innerer Zufammenhang in dem, was Luini im Monastero delle Vetere malte, beftanden hat, ift wahrfcheinlich, allein aus den Bruchftücken, die uns heute vorliegen, nicht mehr nachzuweifen. Auffallen müffen an denfelben die bei Luini ungewöhnlich grauen Töne der Fleifchfarbe, man follte faft meinen, er wäre hierin von Borgognone beeinflufst worden, der in feiner fruheren Periode gerne grau untermalte. Ob diefe Aehnlichkeit auf ein perfönliches Verhältnifs der Beiden zurückgeht, ift einftweilen nicht nachzuweifen, foviel kann jedoch mit Beftimmtheit behauptet werden, dafs der Madonnentypus auf Borgognone's Bildern manchmal luinesk, und dafs das Colorit auf den Fresken Luini's aus dem Monastero delle Vetere demjenigen auf gewiffen Bildern Borgognone's im Louvre und in Turin verwandt erfcheint. Es ift fehr wohl möglich, dafs der Einflufs ein gegenfeitiger war, arbeiteten doch beide Künftler in der Certofa zu Pavia[40]).

In diefelbe Zeit mag das Stuck fallen, welches aus dem Hofpiz der Carthäufer in S. Michele alla Chiusa (Mailand) ftammt, es befindet fich heute leider in ruinirtem Zuftande. Wir fehen Maria mit dem Chriftkinde[41]), das in feligem Vorwärtsftreben das Lamm erfaffen will, welches Johannes ihm zugeführt hat. Die Mutter gewährt dem Sohn die volle Freiheit der Bewegung, fafst ihn jedoch mit beiden Händen fo, dafs er nicht nach vorne über fallen kann. Das Lamm ift lebendig nach der Natur gezeichnet, der Madonnenkopf edel-lionardesk, die Wechfelbeziehung zwifchen Chriftus, dem Lamm und Johannes ungemein anmuthig. Gleichzeitig wird das übel zugerichtete, ebenfalls al fresco gemalte Madonnenbild in der Galerie Oggioni[42]) entftanden fein. Rechts die Mutter Gottes, links Anna, und zwifchen beiden das Chriftkind. Es fteht mit dem einen Fufs noch auf dem Knie der Grofsmutter und mit dem andern auf der Hand Maria's. Schlau lächelnd greift es derfelben an die Bruft und fchaut dabei auf Anna, wie wenn es fagen wollte: Ich will wieder zur Mutter, bin lange genug bei dir gewefen. Diefer Kindertypus gehört zu den liebenswürdigften, die Luini je gemalt hat und ift denen in Saronno und im Palazzo Litta vollkommen ebenbürtig.

Bei der enormen Produktivität Luini's darf es uns nicht befremden, wenn

feine Werke, und befonders feine unzähligen Tafelbilder, zuweilen an's Fabrikmäfsige und Schablonenhafte gränzen. Dafs fich übrigens unter den vielen Madonnen und Herodiaden, die ihm zugefchrieben werden, manche Schülerarbeit findet, ift gewifs. Ein fo viel begehrter Meifter wie Luini war genöthigt, im Atelier Schüler zu befchäftigen, die unter feiner Leitung das Nebenfächliche malten, auch wohl hie und da ganze Bilder nach der Angabe des Meifters, nach feinen Skizzen und Cartonen ausführten, natürlich mit feiner letzten Hülfe. Nur auf diefe Weife konnte er den vielfeitigen Anfprüchen und Beftellungen Genüge leiften, und nur fo erklärt fich die Ungleichheit auf vielen feiner Werke. Einer folchen begegnen wir auf den Fresken aus Cafa Litta, die fich heute im Louvre befinden. Diefelben ftellen Scenen aus der römifchen Gefchichte und dem neuen Teftament dar. Das eine der Bilder, welches uns Curius Dentatus [43]) vorführt, wie er die Gefchenke der Samniter zurückweift, ift wohl durchweg von mittelmäfsiger Schülerhand gemalt, um nicht zu fagen hingefchmiert worden. Man fehe nur die langweilige Aufftellung der Teller und Gefäfse auf dem Wandfchrank, den lächerlichen Köter im Vordergrunde, den conventionellen Faltenwurf, die geiftlofe, fchwache Liniengebung der Compofition und die gänzlich verfehlte Perfpektive. Viel bedeutender ift die Anbetung der Magier [44]), doch auch da darf Luini bei Weitem nicht für alles verantwortlich gemacht werden. Die vielen fchnell und flüchtig hingeworfenen Silhouetten im Hintergrunde find unmöglich von ihm, ebenfalls nicht die primitive und unbedeutende Landfchaft. Schön gedacht und ausgefuhrt find dagegen die Madonna mit dem fegnenden Chriftuskinde und zwei von den Königen. Der eine ift im Begriff den Hut abzunehmen und will gerade dem Heiland fein Gefchenk überreichen, der andere, ein ehrwürdiger Greis in Pelzwerk, hat dies fchon gethan; nun kniet er nieder, in ftille Anbetung verfunken. Befonders diefe Figur fteht, auch was die Modellirung anlangt, durchaus auf der Höhe von Luini's Werken aus den zwanziger Jahren und hält fehr wohl einen Vergleich aus mit dem Greis auf dem bekannten Madonnenbilde in der Brera von 1521. Auch das Chriftkind kommt demjenigen auf eben genanntem Bilde fehr nahe in Lieblichkeit und Anmuth. Wiederum unbedeutender ift der dritte König und Jofeph, offenbar Durchfchnittsfiguren, von Schülern ausgeführt. Die Anbetung der Magier war ein Lieblingsvorwurf Luini's, was zur Genüge aus den Bildern in Saronno und Como erhellt; letzteres möge gleich hier befprochen werden. Es ift eine Compofition aus feiner guten Zeit, die gewifs nicht viel früher fällt als die Fresken in Saronno. Rechts der Stall, aus demfelben gucken treuherzig die Hausthiere hervor, verwundert über das, was gefchieht. Vor dem Stall Maria mit dem Kinde, welches den vor ihm knieenden, altehrwürdigen König fegnet. Derfelbe faltet die Hände und küfst inbrünftig den Fufs des Kindes, hinter ihm Diener mit Gefchenken. Diefer Gruppe zunächft folgt der zweite König, rechts von der Madonna der dritte, einen Diener im Gefolge mit ftreng lionardeskem Profil. Dem Stall am nächften fteht Jofeph. Im Hintergrunde, der durch eine Baluftrade von der übrigen Compofition abgefchieden ift, kommen Giraffen und Tiger den Berg hinunter, fowie Reiter und von Gefchenken belaftete Kameele und Elephanten. Das Bild ift auf Leinwand gemalt und lebhaft und harmonifch in den Farben. — Der Chriftus aus Cafa

Litta[45]) ſei hier nur kurz erwähnt, auf die Geburt Jeſu[46]) hingegen etwas näher eingegangen. Dies Thema hat Luini vorzugsweiſe gern variirt, es finden ſich



Madonna mit Heiligen. 1521. Mailand, Brera.

ähnliche Bilder in der Accademia Carrara zu Bergamo und im Kreuzgang der Wallfahrtskirche zu Saronno. In dieſelbe Familie gehört auch die ſchöne Tafel

in der Galerie Paffalacqua in Mailand und das Bild im Berliner Mufeum Nr. 219. Obwohl diefelben aus fpäterer Zeit find, mufs fchon hier im Zufammenhang von ihnen gehandelt werden. Bemerkenswerth ift, dafs zweien das Motiv vom Fleifch gewordenen Wort gemeinfam ift, dem Bilde in Saronno nämlich und dem im Louvre. Diefe beiden find auch fonft nahe verwandt. Maria und Jofeph knieen nieder und beten an, vor ihnen liegt das Kind, völlig nackt und auf Linnen gebettet, in der Krippe, nachdenklich legt es den Zeigefinger an den Mund, wie wenn es fagen wollte: Von hier wird das Heil der Welt, das neue Evangelium ausgehen. Die Scene fpielt fich im Stall ab, Ochs und Efel affiftiren. Im Hintergrund eine Landfchaft, in der den Hirten von einem niederfchwebenden Engel die Geburt Chrifti verkündet wird. Auf dem Bilde im Louvre find diefe Figuren wiederum als Silhouetten behandelt. Am bedeutendften ift das Bild in Bergamo [47]. Es ift wahrhaft glühend in der Farbe und edel in der Compofition. Maria ift diesmal fitzend dargeftellt; auf ihrem Schoofse das Kind, welches freudig die Händchen dem rechts auf die Scene zukommenden Jofeph entgegenftreckt. Links bereiten zwei reizende Engelputten dem Kind mit Stroh eine Schlafftätte, Ochs und Efel fehen theilnehmend zu. Im Hintergrund wiederum die Heilsverkündigung an die Hirten.

Mit dem Madonnenbild von 1521 [48]) hat Luini einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan. Es ift allem Bisherigen entfchieden überlegen, befonders durch die meifterhafte Modellirung, in der Luini als Freskomaler fo einzig dafteht und weder von feinen Zeitgenoffen noch vielleicht kaum von feinen Nachfolgern erreicht wurde. Es gefchah auch gewifs nicht zufällig, vielmehr im vollen Bewufstfein feiner Leiftung, dafs er gerade diefes Werk zeichnete und datirte. Es ift das erfte fichere Datum, welches uns aus feinem Leben vorliegt und als folches von um fo gröfserem Werth. Das Bild ftammt aus Sta. Maria di Brera, eine Halbfigur Gott Vaters [49]) hat es einft gekrönt.

Von nun an fteigt Luini mit Schnelligkeit von Stufe zu Stufe und fchreitet mit faft fieberhaftem Eifer von Meifterwerk zu Meifterwerk. In kaum zehn Jahren vermag er, was bei Anderen ein ganzes langes Menfchenleben ausfüllen würde; wie gewaltig aber auch feine Leiftungsfähigkeit war, bezeugt das grofsartige Bild in der Ambrofiana, die Geifselung Chrifti [50]). Es ift urkundlich feftgeftellt, dafs daffelbe am 12. Oktober 1521 begonnen wurde und am 22. März 1522 fchon vollendet war, alfo hat Luini kein halbes Jahr daran gearbeitet. Ein folches Werk in fo kurzer Zeit zu fchaffen, will nicht wenig heifsen, felbft wenn der Meifter Gehülfen hatte. Die Geifselung war von Bernardino Giglio beftellt worden und Luini erhielt 115 Lire und 9 Soldi dafür, nach heutigem Werth etwa 300 Franken in Gold, eine Bezahlung, die zur grofsen Bedeutung des Geleifteten in keinem Verhältnifs fteht. Das Werk befindet fich immer noch am urfprünglichen Platz, im Kapitelfaal des alten Wohlthätigkeitsvereins von S. Spino, rechts vom Eingang, es füllt dort die ganze Seitenwand aus, von der Bruftung an bis hinauf zur Decke. Durch zwei Säulen, die mit Dornen umflochten find, wird die Compofition in drei Gruppen getheilt: In der Mitte der Heiland mit den Schergen, rechts und links je fechs Brüder des Ver-

eins, als Donatoren knieend abgebildet. Trotz der hie und da wirklich rückſichtsloſen Uebermalungen erſcheinen dieſe zwölf Profilköpfe auch heute noch als Porträts von packender Wahrheit. Ueber dem Hauptbild, auf einer Tafel, welche zwei Engelknaben halten, die Inſchrift: Caput regis gloriae ſpinis coronatur.

Nach 1522 bot ſich Luini auſserhalb Mailand ein ergiebiges Feld dar; wir finden monumentale Werke von ihm in Legnano und Saronno: In Legnano ein auf Holz gemaltes Altarbild in 15 Abtheilungen. Im Mittelfelde, welches das gröſste iſt, die thronende Madonna mit dem Chriſtkinde und acht Engeln. Drei derſelben ſind ſchwebend über dem Thron dargeſtellt, die anderen ſeitwärts und an den Stufen des Thrones muſicirend. Die Madonna iſt ſehr lionardesk. In den Seitenfeldern rechts, oben Sankt Peter, unten der heilige Ambroſius; in denen links, oben Johannes der Täufer, unten der heilige Auguſtin, Figuren von prachtvoller Erfindung. Abgeſchloſſen wird das Bild durch ein Giebelfeld, aus dem Gott Vater hervorſchaut. Auf den neun grau in grau ausgeführten Predellenſtücken folgen von links nach rechts der Evangeliſt Lucas, die Kreuzigung, der Evangeliſt Johannes, die Grablegung, Ecce homo, die Auferſtehung, der Evangeliſt Matthäus, Chriſtus auf dem Wege nach Emaus und der Evangeliſt Marcus.

An der Ausſchmückung der ſchönen, im Stile Bramante's gebauten Wallfahrtskirche zu Saronno[51]) haben auſser Luini auch Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini und Ceſare Magno gearbeitet[52]). Gaudenzio's Antheil zeugt von groſser decorativer Begabung und fällt in das Jahr 1534, alſo beinahe 10 Jahre nach der Entſtehung der Fresken Luini's und höchſt wahrſcheinlich nach dem Tode desſelben. Der Antheil Luini's fällt, wie wir aus ſeiner eigenhändigen Inſchrift wiſſen, um 1525. Vaſari[53]) ſpricht nur von den Fresken Luini's. Er theilt uns mit, daſs Saronno 12 Meilen von Mailand entfernt liegt, und Bernardino del Lupino daſelbſt in der Chieſa di Sta. Maria das Spoſalizio gemalt habe, ſowie andere Hiſtorien, die alle ſehr ſchön al fresco ausgeführt ſeien. Bei dieſer kurzen Mittheilung hat es ſein Bewenden, ſie wird wohl auf Hörenſagen und nicht auf Autopſie zurückgehen. Lomazzo[54]), der wahrſcheinlich aus eigener Anſchauung hätte ſprechen können, ignorirt merkwürdigerweiſe Luini's Fresken in Saronno ganz, hebt dagegen diejenigen Gaudenzio's bis in den Himmel, gleichzeitig macht er einen heftigen Ausfall auf Vaſari. Man begreift nicht recht, wie er es dem Florentiner verdenken konnte, daſs er die Künſtler ſeines engeren Vaterlandes, die er eben beſſer kannte als die fremden Meiſter, auch ausführlicher beſpricht. Lomazzo hat Vaſari deswegen gewiſs keine Vorwürfe zu machen, hat er doch ſeinerſeits in dieſem Falle Luini auf Koſten Ferrari's ſtiefmütterlich behandelt.

In Saronno athmen wir helle und lautere Freude, Gaudenzio trägt nicht umſonſt ſeinen Namen. Er hat uns in der Kuppel ein Feſt bereitet, an dem mehr als hundert Perſonen theilnehmen. Alles dreht ſich da oben um den alten Jehovah; er wird von tanzenden Kindern umtummelt, und Engel ſtimmen in klaren Dur-Accorden ſo mächtig ein Loblied zu ſeiner Ehre an, daſs wir wähnen, das Gloria aus einer altitalieniſchen Meſſe zu hören. Und nichts vermag dieſen freundlichen Allegro-Charakter zu ſchmälern, ſelbſt nicht die Darſtellung von der

Geſchichte unſerer ſchuldbeladenen Voreltern, welche ſich unmittelbar unter der Kuppel befindet; in ihr reflektirt ſich ja das Schickſal des ganzen ſündigen Menſchengeſchlechts. Gleich einem ergreifenden Miſerere in Moll wird die Kunde davon himmelwärts getragen, die erlöſende Verheiſsung aber lautet: Et incarnatus est de ſpiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est. Das im Chor darzuſtellen war Luini vorbehalten, der in der That wie kein Anderer dazu befähigt war. Er griff bis zum Spoſalizio zurück und lieſs dann die Anbetung der Magier, die Darſtellung im Tempel und Chriſtus unter den Schriftgelehrten folgen. 1) Die Vermählung Maria's. Der Hoheprieſter ſteht in der Mitte und hält den Arm der Jungfrau, Joſeph iſt im Begriff ihr den Trauring an den Finger zu ſtecken. Maria und die Brautjungfern ſehr lionardesk, ebenfalls die Männergruppe links im Vordergrunde. Die Art und Weiſe, wie die Jünglinge den für ſie blüthelofen Stab zerbrechen, drückt ernſtes Miſsbehagen aus. 2) Die Anbetung der Könige [55]). Wie auf dem Bilde in Como findet auch hier die Scene nicht im Stall, ſondern vor demſelben ſtatt, hell leuchtend iſt dem armen Zimmermannspaar der Stern aufgegangen. Maria ſchlägt andächtig die Augen nieder und ſchaut wie träumeriſch vor ſich hin, nachſinnend über das Wunder, das ſich begeben hat. Mit beiden Händen hält ſie das Kind, welches, auf ihrem Schoofs ſitzend, den vor ihm knieenden greiſen König anblickt und mit den Händchen eine Bewegung macht, wie wenn es nach ſeinem langen Bart greifen wollte. Während er ſchon in Anbetung verſunken, iſt der König ihm gegenüber erſt eben niedergekniet und hält ſein Geſchenk noch in der Hand, auf den Augenblick wartend, wo das Kind zu ihm die Blicke wendet. Der dritte König hat ſchwarze Geſichtsfarbe, was nicht verhindert, daſs er ſeine Collegen an Eleganz der äuſseren Erſcheinung und Bewegung noch überbietet. Mit Grazie ſchickt er ſich an, den Deckel von der Urne zu heben, deren Inhalt für den Heiland beſtimmt iſt. Die Könige haben Pagen im Gefolge, die ihnen Schwerter und Hüte tragen. Joſeph, der gewöhnlich als paſſiver, nichtsſagender Statiſt dargeſtellt wird und dem Beſchauer deshalb meiſtens höchſt überflüſſig erſcheint, verräth diesmal die lebhafteſte Theilnahme; aus ſeinen Zügen und dem Pathos, mit dem er die Rechte erhebt, ſpricht Staunen. Den Hintergrund des Bildes füllen Reiter aus, Giraffen und mit Schätzen beladene Kameele, die am Halfterband geführt werden; ſie Alle kommen im Zickzack den Berg herunter. Oben wird die Compoſition durch ein entzückendes Engelquintett abgeſchloſſen. 3) Die Darſtellung im Tempel. Wir ſehen aus einer oben offenen Tempelvorhalle in corinthiſchem Stil hinaus auf eine Hügellandſchaft, in welcher ſich die bramanteske Backſteinkirche erhebt, in der wir uns befinden. Vor derſelben Maria mit dem Kinde auf einem Maulthier reitend, und Joſeph mit dem Hirtenſtab und einem Sack auf dem Rücken. Ein Engel geht voran, ihnen den Weg weiſend. In der Halle Simeon mit dem Heiland auf dem Arm; es ſpricht die Befriedigung ihn noch erlebt zu haben aus ſeinen Zügen. Rechts von ihm ein Kirchendiener mit Mitra und Gebetbuch, links die Mutter Gottes in einen weiten Mantel gehüllt, andächtig betend. Zwiſchen ihr und Simeon Hanna, mit dem Zeigefinger prophetiſch nach oben weiſend. Dieſer Gruppe gegenüber ſteht Joſeph, der hier ausnahmsweiſe jung erſcheint, er plaudert angelegentlich in einem

Kreife lieblicher Frauen und zeigt mit Stolz auf die Mutter feines Kindes. In die Halle treten Frauen und Männer und bringen Opfergaben, die Tauben als Symbol der Unfchuld fehlen nicht. An dem Pilafter rechts lieft man auf einem Zettel die Infchrift: Bernardinus Lovinus pinxit 1525. Diefes Bild wurde wie das Spofalizio 1838 von einem Mailandifchen Maler Namens Frattini unter Zuftimmung der Brera-Akademie reftaurirt, daher ift auch das Colorit ein von dem



Die Heiligen Apollonia und Lucia Monaftero maggiore in Mailand.

der zwei Anderen wefentlich verfchiedenes. 4) Chriftus unter den Schriftgelehrten. Er fteht mit docirender Miene vor feinem Seffel, zu beiden Seiten die Schriftgelehrten, darunter einige höchft charakteriftifche Typen, fo der Alte, welcher Chriftus zunächft fitzt und der links mit dem Buche auf dem Schoofs, in dem er einem jüngern Mann von edlen Gefichtszügen etwas zeigt. In dem Alten zu äufserft rechts mit dem langen fchneeweifsen Bart und dem Folianten, will die Tradition, mit Unrecht, wie ich fpäter verfuchen werde nachzuweifen, das Selbftporträt des Meifters fehen. Was diefe Darftellung Luini's vor Anderen auszeichnet, ift das Hineinfpielen eines zweiten Motivs: Rechts gewahren wir

nämlich die fuchende und beforgte Mutter. Sie naht fich mit vorwurfsvollem Blick, allein aus der leichten Kopfwendung Jefu errathen wir die beruhigende Antwort, die ihr zu Theil werden wird.

Es ift hier der Platz auf ein auf Holz gemaltes Bild hinzuweifen, das denfelben Gegenftand vorführt und fich in der National Gallery [56]) zu London befindet. Trotzdem Waagen [57]) mit Gewifsheit nachgewiefen hat, dafs es nicht von Lionardo fondern von Luini ift, wird es im Mufeum fowohl wie im Catalog von Wornum immer noch erfterem zugefchrieben. Es ift durch Uebermalung fehr mitgenommen, fteht übrigens, was die Technik anlangt, vollkommen auf der Höhe von Luini's Werken [58]). Nicht fo in der Compofition, fie erfcheint um fo zufammenhangslofer, wenn man von dem Bilde in Saronno kommt. Eine Wiederholung hängt im Palazzo Spada.

Ehe wir Saronno verlaffen, feien noch kurz die fchönen Heiligengeftalten in der Apfis erwähnt, links Catharina und rechts, über der Thür, die zur Sakriftei führt, Apollonia; dann an der Rückwand zwei entzückende Engel mit den zur Meffe gehörigen Gefäfsen. Aufserdem malte Luini zwifchen den Pilaftern am Ausgang aus dem Kuppelraum die heiligen Criftoforus und Antonius und feitwärts die heiligen Sebaftian und Rochus. Für diefe vier Geftalten foll er 100 lire imperiali erhalten haben.

Gleich nach Vollendung der Fresken in Saronno mag Luini guter Dinge nach Mailand zurückgekehrt fein, bot fich dem unermüdlichen Arbeiter doch die Gelegenheit, ein neues Hauptwerk zu fchaffen. Diesmal waren es aber nicht die Priefter, die ihn in ihren Dienft nahmen, fondern das altadlige, allerdings entthronte und verjagte Fürftengefchlecht der Bentivogli.

Die Bentivogli hatten fich, nachdem fie aus Bologna vertrieben worden waren, nach Mailand begeben, wo fie von den Sforza, ihren Verwandten, gaftfreundlich aufgenommen wurden. Zum Dank und aus angeborenem Kunftfinn — fie hatten fich fchon in ihrer Heimath der Künfte fördernd angenommen — ftifteten Aleffandro Bentivoglio und feine Gattin Hippolita den Freskenfchmuck der Querwand von S. Maurizio [59]) und gaben fo Anlafs zu einem der bedeutendften Werke mailändifcher Malerei. Ganz abgefehen davon, dafs diefe Kirche in ihrem überaus reichen bildlichen Schmuck ein Werk repräfentirt, wie wir nach einem zweiten vielleicht in ganz Italien umfonft fuchen, verdient fie allein fchon der reizenden architektonifchen Verhältniffe wegen im höchften Grade die Aufmerkfamkeit des Befuchers [60]). Sie wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Gian Giacomo Dolcebono, offenbar unter dem Einflufs Bramante's gebaut, und in ihrem einheitlichen Charakter fpiegelt fich eine normale Baugefchichte. Sie ift einfchiffig und wird durch eine Querwand in zwei faft gleiche Theile getheilt. Beide Kirchen, die Laien- fowohl wie die Klofterkirche, find ausgemalt und zwar in erfter Linie von Luini felbft, dann von feinen Schülern und Söhnen. Der Unterfchied zwifchen den Arbeiten des Meifters und denen der Schüler fpringt in die Augen. Die Querwand, mit der wir uns hier zu befchäftigen haben, ift in acht Felder eingetheilt, in je drei Seiten- und zwei

Mittelfelder, davon ift nur das unterfte Mittelfeld nicht von Luini, dasfelbe wurde fpäter durch eine mittelmäfsige und fehr nachgedunkelte Anbetung der Magier von Antonio Campi ausgefüllt. Darüber hat Luini die Himmelfahrt Maria's dargeftellt, eine Compofition, die ftreng fymmetrifch ift und doch nicht langweilig wirkt. Oben auf Wolken fchwebt die Jungfrau, umftrahlt von einem Heiligenfchein, Engel fetzen ihr die Krone auf's Haupt, andere find um fie gruppirt und muficiren. Unten die Jünger, in Anbetung und Staunen verfunken, meiftens ehrwurdige Gefichter mit langen Bärten; fie bilden zwei Gruppen. Die Madonna fowie ein Guitarre fpielender Engel erinnern lebhaft an Lionardo.

Links unten die heilige Cäcilia und Urfula mit dem Tabernaculum. Sie haben in der einen Hand einen Palmenzweig, in der andern ein Buch; Urfula trägt auf dem Haupt eine Märtyrerkrone und Cäcilia einen Blumenkranz. Unter dem Tabernakel ein Engel, der zu den entzückendften Kindertypen zählt, die Luini je fchuf.

Im Bogenfelde fehen wir, wie der heilige Benedict Aleffandro Bentivoglio zum Altar führt. Voraus geht Johannes Baptifta mit dem Lamm Gottes, er weift auf den Altar hin und hält in der Hand ein Kreuzesrohr mit weifser Fahne, fein Blick ift auf Aleffandro gerichtet. Derfelbe kniet hinter ihm, hält in der Linken ein Gebetbuch und hat die Rechte auf die Bruft gelegt, er ift als Senator gekleidet und durch und durch eine adlige Erfcheinung. Neben ihm Benedict im Bifchofsornate, eine Figur gleich bedeutend in der Compofition wie in der Ausführung. Abgefchloffen wird das Bild durch S. Lorenzo, einen jungen Mönch von fanften, faft weiblichen Zugen. In den Zwickeln zwei Engel. Zu oberft das Martyrium des heiligen Mauritius, des Schutzpatrons der Kirche. Er kniet als Ritter im Vordergrunde, wendet die Blicke erdwärts und betet, der Henker holt gerade zum Schlage aus. Im Hintergrunde finden Hinrichtungen ftatt; es find die Märtyrer der heiligen Legion, die da ohne Erbarmen niedergeritten werden, alles drängt wild durcheinander, Fufsvolk und Krieger zu Pferde. Links auf einer Säule der heilige Mauritius mit Lanze, Helm und Schild. Luini konnte diefe Scene um fo mehr mit hinreifsender Lebendigkeit fchildern, da er gewifs nicht nur aus feiner Phantafie fchöpfte, er mochte in jener Zeit, wo auf italienifchem Boden zwei mächtige Fürften um die Weltherrfchaft ftritten, felbft Augenzeuge gewefen fein von derartigen Gräueln, die nicht verfehlten, auf fein empfängliches Gemüth tiefen Eindruck zu machen. Was wohl Aleffandro dabei gedacht hat? Es mögen ihm ganz ähnliche Scenen wieder eingefallen fein, die einftens in Bologna fein Vater Giovanni aufgeführt hatte, und bei denen er felbft auch betheiligt gewefen war, damals als der Glücksftern der Bentivogli noch hell leuchtete am politifchen Himmel.

Auf der entgegengefetzten Seite unten die heilige Lucia[61]) und Apollonia; fie tragen Buch, Palmenzweig und Marterinftrumente, der Kopf Lucia's ift von den vier Heiligengeftalten der intaktefte. Zwifchen ihnen Chriftus, in der Hand den Kreuzesftab; feiner Wunde entftrömt ein Blutftrahl, den ein Kelch auffängt. Der Engel unterhalb Chrifti ift Luini's unwurdig und wohl von einem Gehülfen gemalt, wenn nicht gar fpäter eingefetzt. Um fo fchöner Lucia!

Im Bogenfelde wird Hippolita Sforza von der heiligen Agnefe zum Altar

10*

geführt. Aleffandro's Gattin ift eine ftattliche Figur in weifsem mit Gold reich befetzten Gewande; fie kniet, legt die Rechte auf den Bufen und halt in der andern Hand ein Gebetbuch. Vor ihr fteht Agnes mit dem Lamm Gottes, eine leider nicht gut erhaltene Geftalt, neben derfelben Scholaftica, die Benedictinerin, in fchwarzem Chorrock und weifsem Scapulir, wunderbar fchön in Bewegung und Ausdruck. Ihr zur Seite die heilige Catharina von Alexandrien als Schlufsfigur. — In den Zwickeln zwei Engel.

Ueber dem Bogenfelde der König Sigismund, wie er dem heiligen Mauritius die Kirche ftiftet. Er erhebt die Rechte zum Himmel und halt in der Linken



Aus der Kreuzigung. Sta. Maria degli Angeli in Lugano.

ein Modell, welches, beiläufig gefagt, keineswegs mit der heutigen Kirche ftimmt. Der Schutzpatron fteht rechts auf einem Piedeftal, in den Händen Palmenzweig und Schwert. Im Gefolge Sigismunds fchreiten Frauen und Männer, ihr Gebet verrichtend, und feine Gemahlin, die fich von einem Pagen die Schleppe tragen läfst.

Die oberen Felder find zu hoch, um von unten genau betrachtet zu werden, da fie aber durchaus der Beachtung werth, wird der Befucher des Monaftero maggiore gut thun, auf die fchmalen Galerien zu fteigen; von dort aus kann er mit aller Mufse ins Detail gehen.

In der Klofterkirche ftellte Luini die Paffionsgefchichte dar. Es war übrigens nicht das erfte Mal, dafs er an fie herantrat, die Leidensgefchichte Chrifti fcheint ihm von je her fehr am Herzen gelegen zu haben. Sein früheftes Paffionsbild ift wohl dasjenige im Chor von Sta. Maria della Paffione zu Mailand,

es zeigt noch eine ftreng fymmetrifche Compofition. Befonders herrlich ift auf demfelben die Geftalt der Maria Magdalena, die im gröfsten Seelenfchmerz fich uber den Leichnam Chrifti neigt, in ihrer Trauer liegt eine unausfprechliche Tiefe. Mehrere Köpfe auf diefem Bilde, befonders die der Engel, verrathen den Einflufs Lionardo's, in anderen will Mundler[62]) dagegen Anklänge an Civerchio finden. Im Monaftero maggiore hatte nun Luino nicht ein Bild, fondern einen



Gruppe aus der Kreuzigung. Sta. Maria degli Angeli in Lugano.

ganzen Cyclus aus der Paffionsgefchichte zu malen. Derfelbe ift aber theils fo ungenügend beleuchtet, dafs ein eingehendes Studium kaum möglich; die Bemerkung Mongeri's, der Meifter habe hier offenbar ftellenweife bei künftlichem Licht arbeiten müffen, erfcheint deshalb durchaus zutreffend. Aber nicht allein die Dunkelheit hindert uns am Sehen, fondern auch der beklagenswerthe Zuftand der Fresken, fo find z. B. die Märtyrergeftalten Apollonia, Catharina, Lucia und Agathe, denen der Laienkirche in Compofition und Em-

pfindung analog, faſt gänzlich zerſtört, und viel beſſer iſt es der Mehrzahl der anderen Compoſitionen auch nicht ergangen. Trotzdem iſt die einſtige Herrlichkeit dieſer aus neun Bildern beſtehenden cycliſchen Darſtellung[63]) heute noch zu ahnen. Luini ſchlägt hier in den Nebenfiguren einen realiſtiſchen Ton an und hebt überall das pathologiſche Moment hervor, zuweilen gelingt es ihm ſogar, dasſelbe zu groſsartigem Ausdruck zu bringen. Die Köpfe, von meiſterhafter Charakteriſtik, ſind durchaus derer in der Laienkirche würdig. Bei einigen macht ſich wiederum Lionardo's Einfluſs geltend, ſo beim Kopf der Magdalena, die dem auferſtandenen Chriſtus im Garten von Gethſemane begegnet. Mit den Malereien parallel läuft auf blauem Gebälkſtreifen der bibliſche Text in goldenen Lettern.

Beachtenswerth iſt, daſs eins von den Bildern, die Kreuzigung Chriſti, nicht wie die übrigen in Fresco, ſondern in Oel gemalt iſt. Offenbar hat Luini hier einen Verſuch machen wollen. Derſelbe muſs jedoch nicht nach Wunſch ausgefallen ſein, denn ſonſt hätte er wohl dieſe Technik, welcher das Meiſterwerk Lionardo's zum Opfer fiel, bei ſpäteren Werken öfter angewandt. Es iſt wohl denkbar, daſs jenes groſse Vorbild in Sta. Maria delle Grazie es war, welches Luini zu der neuen Technik verleitete. Als die Fresken im Monaſtero maggiore entſtanden, hatte das Abendmahl Lionardo's noch ſeinen jungfräulichen Glanz bewahrt, und die Zeit noch nicht ihr Recht einer Technik gegenüber geltend gemacht, die den Keim ſchneller Vergänglichkeit in ſich trägt.

Wann ſind aber die Malereien in S. Maurizio entſtanden? Eine ſchwierige Frage, die poſitiv gar nicht zu beantworten iſt, da jedes urkundliche Material fehlt. Aleſſandro Bentivoglio war dem Vater, als dieſer ſeine Herrſchaft verloren hatte, in's Exil gefolgt; darüber, daſs er der Stifter iſt, kann kein Zweifel mehr herrſchen, Mongeri hat nämlich am Altar der Kloſterkirche die Wappen der Familien Bentivoglio und Sforza und die Buchſtaben der beiden Gatten Al. und Hip. nachgewieſen. Da wir nun wiſſen, daſs Aleſſandro ſich 1522 feſt in Mailand niederlieſs und 1532 ſtarb, ſo werden wir nicht viel von der Wahrheit abgehen, wenn wir Luini's Thätigkeit im Dienſte der Bentivogli zwiſchen 1526 und 1528 ſetzen. 1525 ſind ſeine Fresken in Saronno datirt, 1529 vollendete er die Paſſion in Lugano, und die Zeit, welche dazwiſchen liegt, arbeitete er in Mailand.

Wie oft mögen die Bentivogli ihre Schritte zum Monaſtero gelenkt haben, um in der erhebenden Inſpiration ihres Lieblingsmeiſters Troſt zu ſuchen für das erlittene politiſche Ungemach. Längſt hatte ſich Giovanni, der letzte Herrſcher ſeines Stammes, zur ewigen Ruhe niedergelegt, und Aleſſandra, ſeine Enkelin, in S. Maurizio als Nonne dem Leben entſagt. Aleſſandro und Hippolita ſtanden alſo durch doppelte Bande dem Kloſter nahe, lag doch das Beſte ihres Herzens dort begraben! Auch ſie trug man ſpäter zur letzten Ruheſtätte hinaus, und ſo iſt das Monaſtero zur Todtengruft eines verſtoſsenen Fürſtengeſchlechts geworden, wie eine würdigere kaum denkbar iſt.

Nach Vollendung des monumentalen Werkes in S. Maurizio, kehrte Luini der Stadt, welche der Schauplatz ſeiner Hauptthätigkeit geweſen war, noch einmal den

Rücken, um aufserhalb derfelben eine Arbeit zu liefern, die an Grofsartigkeit alle bisherigen übertreffen follte. Er wandte fich von Mailand nach Lugano. Dort erhielt er den Auftrag, für die Kirche des Franziscanerklofters Sta. Maria degli Angeli die Paffion Chrifti [64]) zu malen. Hatte er im Monaftero maggiore feine Compofition einem vom Architekten fein gegliederten Raum anpaffen müffen, fo konnte er im Gegentheil in Lugano die Phantafie frei fchalten und walten laffen, es handelte fich da um die Ausfchmückung einer Wand, die in einer Fläche ununterbrochen fortläuft. Luini griff deshalb auf alte Formen zurück, die er in diefem Fall in der Kunfttradition des eigenen Vaterlandes vorfand. Er ftellte die einzelnen Epifoden der Paffion in den Hintergrund nebeneinander und malte im Vordergrunde das Hauptmoment des Dramas, die Kreuzigung des Erlöfers. Dabei gelang es ihm mit künftlerifchem Tact dem aus dem Wege zu gehen, was bei den meiften Paffionsdarftellungen ftörend wirkt, nämlich der Unruhe in der Linie und der Uebertreibung im Affect. Man vergleiche nur feine Paffion mit den Paffionsbildern von Gaudenzio Ferrari in Varallo und in der königlichen Pinakothek zu Turin [65]). Bei Ferrari find die Figuren zu fehr auf einander gedrängt, und trotz Einzelheiten von grofser Schönheit ift der Gefammteindruck feiner Bilder ein unharmonifcher. Bei Luini dagegen wird das wilde Chaos, welches die Darftellung diefes Ereigniffes faft nothwendig mit fich bringt, durch klare Gruppirung gemildert, fein Bild macht noch einen ziemlich ruhigen Eindruck. Und ebenfo weifs er ftets Mafs zu halten, wenn es fich darum handelt, den Befchauer für unfchöne Motive zu gewinnen. Ferrari wird in folchen Fällen leicht fratzenhaft. Wie er z. B. in Varallo den Teufel dem verlorenen Sünder auf die Schulter treten läfst, und diefer in furchtbarer Seelenangft beftrebt ift, fich vom Kreuze loszuringen, überfchreitet er bei Weitem die Grenze des äfthetifch Erlaubten und wirkt geradezu unfchön. Einen Menfchen darftellen, der am Kreuze hängt und noch mit dem Tode kämpft, heifst dem Auge entfchieden zu viel zumuthen. Luini hätte das nie gethan! Zwar wählt er dasfelbe Motiv wie Ferrari und läfst ebenfalls im Gegenfatz zum Engel, der den geretteten Sünder in den Himmel hebt, den Verlorenen vom Teufel holen, allein er erfpart uns wenigftens die Qual des letzten Todeskampfes, bei ihm haben beide Verbrecher ihren Geift bereits aufgegeben.

Ein einheitlicher Eindruck von Luini's Paffionsbild [66]) ift bei der Gröfse desfelben (m. 11,80) nicht möglich, wer dauernden Genufs fucht, mufs oft auf dasfelbe zurückkommen, fleifsig in's Detail gehen und vor Allem es fich nicht verdriefsen laffen, die einzelnen Epifoden im Hintergrunde wie in einem Buche von links nach rechts durchzunehmen. Es find ihrer nicht weniger als fechs: 1) Das Gebet im Garten von Gethfemane, 2) Die Geifselung und Dornenkrönung Chrifti, 3) Die Kreuztragung, 4) Die Grablegung, 5) Die Begegnung Chrifti mit dem ungläubigen Thomas und 6) Die Himmelfahrt. Luini fucht hier durch den Gegenfatz zu wirken, er ftellt die dunkelften Augenblicke aus dem Leben Jefu den hellften gegenüber, das Gebet auf dem Oelberge der Himmelfahrt und die Dornenkrönung der Begegnung mit Thomas. Dasfelbe Princip befolgt er auch im Vordergrunde, wo die wilden Henkersknechte um die Kleider des

Erlöfers fpielen und die liebenden Jünger in Anbetung und Trauer verfunken find. Luini kam hier feine dichterifche Begabung fehr zu Statten, wir verdanken derfelben Geftalten, die zu dem Schönften gehören, was es überhaupt in der italienifchen Kunft giebt, und um derentwillen allein fchon ein Befuch Lugano's fich lohnt, Geftalten, wie die vor dem Kreuz knieende Magdalena, und der Johannes, welcher dem fterbenden Heiland fein Gelübde ablegt. Wer diefe Figuren einmal gefehen hat, dem werden fie unauslöfchlich im Gedächtnifs bleiben. Und abgefehen von den Hauptgruppen, findet fich noch fo viel des Bewunderns-werthen auf dem Bilde, dafs tagelanges Studium dazu gehört, um allen Schönheiten gerecht zu werden. Es fei hier nur auf die Gruppe hingewiefen, welche das Bild links abfchliefst. Eine Frau in farbenreicher Gewandung trägt auf dem Arme einen Knaben, der fich geängftigt an die Mutter klammert, er ift offenbar durch die Ereigniffe aus der Faffung gebracht, ein anderer Knabe, der mude zu fein fcheint und auch gern von der Mutter getragen wäre, wendet fragend den Blick zu ihr hinauf, fie legt befchwichtigend ihre Rechte auf feine Schulter. Diefe Gruppe ift vollkommen unabhängig gedacht und wird, auch wenn man fie aus dem Rahmen des Bildes herausnimmt, ihre Wirkung nicht verfehlen[67]).

Es ift intereffant, dafs Luini bei einer der im Hintergrunde dargeftellten Epifoden, bei der Grablegung, auf ein fruheres in Oel gemaltes Bild in Mailand zurückgriff, auf die Pictà nämlich, welche in S. Giorgio al Palazzo die dritte Kapelle rechts vom Eingang fchmuckt. Die fünf Hauptfiguren diefer herrlichen Compofition finden wir hier in kleinem Mafsftabe wieder, fo zu fagen als Nachklang von Luini's Wirkfamkeit in Mailand.

In welchem Alter mag der Meifter geftanden haben, als er fein Paffionsbild in Lugano malte? Auf eine Tradition geftützt, die in Saronno umgeht, hat man angenommen, dafs er damals fchon ein Greis war von mindeftens 65 Jahren. In Saronno nämlich fieht die Ueberlieferung das Porträt Luini's in dem Alten zur äufserften Rechten auf dem Bilde: Chriftus unter den Schriftgelehrten. Diefe Tradition ftimmt aber keineswegs mit der Luganer Tradition überein, welche in einem Mann in den beften Jahren das Bildnifs Luini's fieht, nämlich in dem Centurionen rechts vom Kreuze Chrifti. Welche Tradition hat nun mehr Wahrfcheinlichkeitsgründe für fich? Wir meinen, die letztere, denn einmal findet fich der Kopf des Centurionen ebenfalls in Saronno und dann, wie es fcheint, noch zum zweiten Mal auf der Paffion in Lugano. Jener malerifch drapirte und zum Bilde hinausfehende Mann mit der reichgeftickten Kappe auf dem Bilde: »Die Anbetung der Magier«, und der heilige Rochus auf dem Pilafter rechts in Sta. Maria degli Angeli find offenbar übereinftimmend mit dem Centurionen, wenn fie auch in der Auffaffung wefentlich auseinander gehen. Als Centurio hat fich Luini mehr nach dem Leben aufgefafst, während er als Heiliger fich bedeutend idealifirte. Es ift wohl auch kein Zufall, dafs gerade über feinem Haupte in römifchen Ziffern die Jahreszahl 1529 fteht, das Datum der Vollendung des Bildes.

Von den Bedingungen, unter welchen diefe Riefenarbeit entftand, und der Zeit, die der Meifter auf fie verwandte, ift nur wenig bekannt. Defendente Sacchi hat zwar in einer kurzen Monographie über Luini einiges archivalifche Material beigebracht[68]) allein es ift zu dürftig, um einen klaren Einblick zu gewähren in

die Entstehungsgeschichte des Bildes. Die wenigen Documente beziehen sich alle auf Geldzahlungen, welche Luini in den Jahren 1529, 1530 und 1533 gemacht wurden und sich zusammen auf L. 244 S. 8 imperiali belaufen. Die Zahlungen von 1529 und 1533 sind für das Passionsbild, die von 1530 dagegen für das Abendmahl und die Lünette im Refectorium des Klosters. Daraus, dass dem Meister 1533 noch eine Zahlung geleistet wurde, geht allerdings hervor, dass Luini sich 1533 wieder in Lugano aufhielt, nicht aber, dass er erst damals das Bild vollendete. In der Urkunde heisst es ausdrücklich, er erhielt das Geld „pro completa solutione operis Passionis".

Von Lugano kehrte Luini jedenfalls nach Mailand zurück, und wenn auch Rio Recht haben könnte, dass es die Politik war, die ihn in die Schweiz trieb, so war doch höchst wahrscheinlich sein Exil ein freiwilliges und kurzes gewesen, denn schon 1530, also noch in demselben Jahre, in dem er das Madonnenbild in Lugano schuf, finden wir ihn wieder in Mailand, bei der Ausmalung einer Capelle in S. Maurizio[69]) beschäftigt. Es war wieder ein Passionsbild, welches Luini dort malte; ob er diesen Vorwurf auf Bestellung des Stifters der Capelle, des Francesco Besozzi, oder aus eigenem Antrieb wählte, ist schwer zu entscheiden. Das Bild befindet sich in der dritten Capelle rechts, auf der Rückwand, und stellt die Geisselung Christi dar. Christus steht vor uns, wie er unter der Last seiner Schmerzen zusammenbricht, die Schergen sind damit beschäftigt, die Stricke zu lösen, mit denen der Heiland an die Saule gebunden war. Links kniet der Donator, welcher 1529 starb, also das Bild, welches er stiftete, selbst nicht fertig gesehen hat. Er hält die Hände gefaltet und trägt ein schwarzes Gewand. Neben ihm steht die heilige Catharina. Sie legt die eine Hand auf seine Schulter und stützt sich mit der anderen auf das Rad, als Attribut hat der Maler ihr einen Palmenzweig in die Hand gegeben. Hinter ihr ein Krieger mit der Dornenkrone. Rechts der junge Mönch San Lorenzo, die Rechte pathetisch ausstreckend und in der Linken ein Buch haltend. Aus den Zügen dieses jungen Mannes spricht grosser Seelenadel und Schmerz um den Gefolterten.

Die oberen Scenen treten neben dem Hauptbilde zurück, sind aber dennoch von gleich tiefer Empfindung; die Mache ist allerdings weniger fein und verräth hie und da die Hand eines Schülers. Links Johannes im Gespräch mit Maria. Er steht vor ihr, hat die Rechte auf die Brust gelegt und weist mit der Linken seitwärts, Maria hört ihm aufmerksam zu. Rechts der heilige Petrus im Gespräch mit einer Frau, die lebhaft nach unten zeigt. Beide Scenen finden im Freien statt und sind voller Leben.

An den Seitenwänden hat Luini das Martyrium der heiligen Catharina dargestellt, links die Marter mit dem Rade. Im Vordergrunde kniet die Heilige und faltet die Hände; ihr Körper ist in einen rothen Mantel gehüllt und ihr Haar fällt in Schlangenlinien auf die Schultern herab. Rechts der Scharfrichter. Aus den Wolken schwebt ein Engel der Rache herbei, in der Hand ein Schwert. Dies Bild ist durch eine unberufene Hand sehr verwischt worden. Die überaus lange und schmale, kurz schlecht proportionirte Hand Catharina's hat nichts mit Luini zu schaffen, und die matte Perspective steht im Widerspruch mit dem,

was Lomazzo [70]) dem Meifter in den Mund gelegt hat. Gegenuber ift die Enthauptung der Heiligen dargeftellt. In reichgefticktem Gewande, den Blick erdwärts gerichtet, die Hände gefaltet, fo kniet fie und bereitet fich betend zum Tode vor. Der Scharfrichter fteht hinter ihr und holt mit dem Beile zum Schlage aus. Links die Krieger im eifrigen Gefpräch. Oben auf einem Felfen, der den Berg Sinai darftellen foll, befindet fich das Grab der Heiligen, wir fehen zwei Engel im Begriff ihren Leichnam zur Ruhe zu legen. Luini verwendet hier dasfelbe Motiv, welches er auf dem bekannten Bilde in der Brera fo fchön ausgeführt hat. Was die knieende Catharina betrifft, fo erkennt die Tradition in ihren Zügen das Bildnifs der doppelzüngigen und berüchtigten Conteffa di Cellant [71]). Soviel ift ficher, dem Ausdruck Catharina's fehlt jede Naivetät; übrigens mag das auch damit zufammenhangen, dafs die Figur durch Uebermalung und Retouchen ftark mitgenommen ift. Man fehe nur die Hände an und vergleiche fie mit denen Catharina's auf der Geifselung Chrifti; fur fo etwas Steifhölzernes wird man Luini nicht verantwortlich machen wollen.

An der Wölbung gewahren wir in der Mitte Gott Vater, von Engelköpfen umgeben, und die Paffionsengel mit ftark lionardeskem Typus. In den Zwickeln Sybillen, ebenfalls lionardesk, rechts Agrippa, links Erithrea, gefchickt in den Raum hineincomponirte Figuren und jedenfalls vom Meifter felbft infpirirt.

Es fteht feft, dafs der einheitliche Entwurf zur Ausmalung diefer Capelle Luini's Werk ift. Wenn er in der Ausfuhrung hie und da nicht ganz auf der Hohe feines künftlerifchen Könnens fteht, fo hängt das damit zufammen, dafs er von feinen Schülern und den eignen Söhnen fecundirt wurde, ihnen mag er die Nebenfachen überlaffen haben. Luini vollendete die Capelle laut Infchrift den 15. Auguft 1530: Dies XV Augufti 1530. Er ftand damals noch in voller Manneskraft und war keinesfalls viel älter als fünfzig Jahre. Wie es kam, dafs er nun bald vom Schauplatz des Lebens abtrat und als Menfch und Kunftler verfchwindet, wird wohl nie aufgeklärt werden. Soviel ift ficher, ihm blieb die alte Kraft und Phantafie bis zum letzten Augenblick, und die Töne, welche er feiner Palette entlockt, find nach wie vor golden und getaucht in unvergängliche Jugendfrifche. Die Befozzicapelle in S. Maurizio zu Mailand bildet fürwahr einen fchönen Schlufsaccord diefes reinen und reichen Kunftlerlebens.

Anmerkungen.

1) Der Name lautet auf verfchiedene Weife Luvino, Lovino, Luino, Lovini, Luini oder gar del Lupino. Die modernfte Form ift Luini.

2) Im Leben des Garofolo und Girolamo da Carpi and im Leben Lorenzetto's und Boccaccino's

3) L. de Vinci et son école. Paris 1855, Seite 247.

4) Tratt., Ausgabe von 1585, 11, 165, 228, 237, 283, 421, 456, 684 Idea del Tempio della pittura. II. Ed. S. 131. Rime 96, 100.

5) Orlandi, l'Abcedario pittorico, Bologna 1719. Pag. 99.

6) Tratt. 421.

7) Aurelio wird von Lomazzo erwähnt Tratt 171, 228, 360, 421, 474, 481, 615, 683; Idea 48, 131, 143; Rime 100, 105, 106, 108, 113, 134, 219; Evangelifta Tratt. 421, 686; Rime 100; Pietro in dem der Familie Luini's gewidmeten Sonett in den „Rime" 100.

8) Gefchichte der italienifchen Malerei. Bd. 6, S. 31.

9) Beiläufig fei hier bemerkt, dass Nr. 234 und 235 im Louvre, ebenfalls aus Cafa Pelucca ftammend, auch von Suardi und nicht von Luini herrühren. Diefe Knaben in Weinlaub gleichen denen in der Brera und im koniglichen Schlofs, fowohl in der Compofition wie im Colorit.

10) Zur Zeit Amoretti's befanden fie fich noch an Ort und Stelle. Vgl. Viaggio da Milano ai tre laghi 1824, S. 278.

11) Nr. 67 im Breracatalog von 1877.

12) Brera Nr. 51. Braun, Nr. 5.

13) Eine Abbildung in Bifi's Pinacoteca del palazzo reale di Milano, im dritten Bande auf Tafel 61. Bifi's Werk giebt eine Anzahl guter Stiche von Luini's Fresken in der Brera. Tav. II = Brera 95. Tav. 17 = Br. 66. Tav. 18 = Br. 42. Tav. 19 = Br. 79. Tav. 26 = Br. 52. Tav. 27 = Br. 70. Tav. 40 = Br. 12 u. 25. Tav. 46 = Br. 50. Tav. 50 = Br. 18. Tav. 62 = Br. 40. Tav. 64 = Br. 4 u. 1. Tav. 69 = Br. 69. Tav. 70 = Br. 51. Tav. 81 = Br. 56. Tav. 82 a = Br. 38. Tav. 82 a = Br. 67. Tav. 83 = Br. 10. Tav. 83 a = Br. 46. Tav. 84 = Br. 89.

14) In der zweiten Auflage auf Seite 877.

15) Brera Nr. 38.

16) Siehe Metam. 1, 452—567.

17) Brera Nr. 69.

18) Brera Nr. 56.

19) Nr. 233 im Louvrecatalog von 1878.

20) Vgl. den Louvrecatalog von Villot S. 148—49.

21) Siehe Mongeri im Bollettino della Consulta archeologica. Anno III, fasc. 2°. Milano 1876.

22) Latuada gedenkt diefer Fresken flüchtig. Vgl. Descrizione di Milano I, 177.

23) Cf. Bianconi, Nuova Guida di Milano. Mailand 1787. P 109.

24) Brera Nr 52. Braun Nr. 4. Geft. von Carlo Dellarocca Pavefe.

25) Brera Nr. 40. Br. Nr. 3.

26) Brera Nr 50. Br. Nr. 2.

27) Brera Nr. 42. Br Nr. 1.

28) Brera Nr. 62.

29) Brera Nr. 66.

30) Brera Nr 4. Br. Nr. 6.

31) Brera Nr. 18.

32) Brera Nr. 13.

33) Brera Nr. 70.

34) Brera Nr. 20.

35) Brera Nr. 23.

36) Brera Nr. 43.

37) Brera Nr. 44 u. 48.

38) Brera Nr. 53 u. 65.

39) Brera Nr. 71.

40) Luini malte dort al fresco im Lavatorium ein Madonnenbild und im Atrium in Nifchen die überlebensgrofsen Heiligengeftalten Criftoforo's und Sebaftians, von denen der letztere im Ausdruck fehr lionardesk erfcheint.

41) Brera Nr. 2. Von Brogi phot Nr. 2685.

42) Brera Nr. 813. Von Brogi phot. Nr. 2697.

43) Louvre Nr. 241. Eine Infchrift erklärt das Bild: Malo in fictilibus meis esse et aurum habentibus imperare.

44) Louvre Nr. 237. Br. Nr. 49.

45) Louvre Nr. 238. Br. Nr. 51.

46) Louvre Nr. 236. Br. Nr. 50.

47) Nr. 190, im dritten Saal der Galleria Lochis, geſt. von Caterina Piotti.

48) Brera Nr. 46. Geſt. von Michele Biſi.

49) Brera Nr. 47.

50) Vgl. Mongeri, l'arte in Milano. Mailand 1872. Pag. 374. Eine Abbildung in Roſini's Storia pittorica auf Taf. 83 und in Förſter's Kunſtdenkmalen IV. Die Urkunde mitgetheilt von Georges Lafenestre in der Gazette des beaux-arts von 1869. Bd. II.

51) Vgl. Bartolommeo Catena, Memorie sull' insigne Tempio di Nostra Signora presso Sarouno. Monza 1816.

52) Nicht Ceſare da Seſto, wie Ernſt Förſter in einem Aufſatz über Luini geſchrieben hat. Vgl. in der Allgemeinen Ztg. Nr. 239. B. 1876. Die Arbeiten Magno's ſind gezeichnet u. datirt: Caesar Magnus faciebat 1533.

53) Ed. Le Monnier VIII, 217—218.

54) Tratt. S. 112, 200, 537.

55) Geſt. von Dellarocca. Neuerdings exiſtiren von Luini's Fresken in Saronno gute Originalphotographien von Brogi in Florenz.

56) Nr. 18 in Wornum's Catalog von 1875, S. 326—29. Das Bild ſtammt aus der Sammlung Aldobrandini und kam 1831 in die National-Gallery.

57) Vgl. Treasures of art in Great-Britain I, 319 und Kleine Schriften S. 182 - 183.

58) Von Felſing wurde es ſehr ſchon im Stich reproduzirt, allerdings unter dem Namen Lionardo's. Eine Abbildung im d'Agincourt. Bd. VI. P. 175 u. 176.

59) Vaſari Ed. Le Monnier XI, 276.

60) Architektoniſche Aufnahmen finden ſich in Gruner's „Décorations de palais et d'églises" auf Tafel 47 u. 34 D, und in Burckhardt's Geſchichte der Renaiſſance in Italien, in der 2. Aufl. Figur 76 und 209.

61) Eine Abbildung in Guhl's Denkmälern der Kunſt, Band III, Taf. 11, Fig. 9.

62) Vgl. Beiträge zu Burckhardts Cicerone, III. Auflage, S. 79.

63) Siehe Zeitſchrift f. bild. Kunſt XIII, 41 ff.

64) Lomazzo, Tratt. 228.

65) Nr 371.

66) Eine Abbildung findet ſich in Roſini's Storia pittorica dell' Italia, Taf. 218. Der dort mitgetheilte Stich von Ceſare Ferreri wurde auch einzeln abgegeben

67) Eine ausführliche Beſchreibung des Bildes in der Zeitſchrift f. bild. Kunſt XIV, 113—118 u. 46 u. ff.

68) In der „Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri", Milano 1836, vol I. Die Documente wurden Sacchi vom Kupferſtecher Ferreri mitgetheilt, der ſie ſeinerſeits 1833 von den Frati erhalten hatte.

69) Vaſari, Ed. Le Monnier, XI, 276. Abbildungen in Fumagalli's Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano 1811.

70) Vgl. Bandello am Schluſs ſeiner vierten Novelle.

71) Tratt. 11.



LXIV. LXV.

SEBASTIANO DEL PIOMBO.
GIULIO ROMANO.

Von

Jean Paul Richter.



Sebastiano del Piombo.

Geb. in Venedig um 1485; geſt. in Rom 1547.

Während im fünfzehnten Jahrhundert die perſönlichen Verhältniſſe der Maler gegen ihre Bedeutung in der Kunſt zurückſtehen müſſen, jedenfalls für den Charakter der letzteren mehr oder minder gleichgiltig erſcheinen, begegnen wir unter den Künſtlern des ſechzehnten Jahrhunderts Perſönlichkeiten, bei denen die Wechſelfälle des Lebens, die perſönlichen Beziehungen, Rang und Stellung auf den Gehalt ihrer Kunſt in einem Grade beſtimmend einwirken, daſs die Schilderung der auſseren Verhältniſſe als wichtiger Vorausſetzungen oft in den Vordergrund treten muſs. Neben der organiſchen Entwicklung innerhalb der Schulen macht ſich in einzelnen Künſtlern dieſer Zeit ſchon das Beſtreben geltend, verſchiedene, ſelbſt entgegengeſetzte Richtungen auszugleichen. Sebaſtian del Piombo darf als der erſte gelten, welcher dieſen Weg betrat. Von den namhafteſten Vertretern der venezianiſchen und florentiniſchen Kunſt magnetiſch angezogen, hat er ſich, ſelbſt ein energiſcher Charakter, die Aufgabe geſtellt, das höchſte in der Vereinigung beider zu erreichen. Erſt ein Schüler Giorgione's, dann Michelangelo's Jünger, brachte er ſchlieſslich die Kunſtregeln beider Meiſter zur Geltung, mit wechſelndem Uebergewicht nach der einen oder der andern Seite — eine Bewegung in Gegenſätzen, wie ſie den Sanguiniker kennzeichnet. Daſs Sebaſtian ſowohl als Rival jenes Venezianers als auch in der Schule Michelangelo's Meiſterwerke erſten Ranges geſchaffen hat, iſt ein genügender Beweis für ſeine auſserordentliche Begabung. Neben derartige Leiſtungen treten allerdings andere von geringerem Werthe, Werke, denen trotz unbeſtreitbarer Vorzüge die Wirkung abgeht, welche ſonſt originale Schöpfungen hervorragender Meiſter auszeichnet. Vergleicht man dieſe mit den höchſten Leiſtungen mitlebender Künſtler, ſo machen ſie den

Eindruck des Unſelbſtändigen und des Anempfundenen. Wenn man andererſeits gerade ſeine beſten Bilder mit klangvolleren Namen als dem ſeinen in Verbindung gebracht hat, ſo kann das wohl für ein ſehr günſtiges Zeichen ihres Werthes gelten, iſt aber doch eine Auszeichnung, welche mit dem Selbſtgefühl gerade dieſes Malers am wenigſten ſich verträgt.

Sebaſtian wurde um das Jahr 1485 geboren und führt nach ſeinem Vater den Familiennamen Luciani oder de Lucianis, während er ſich ſelbſt auf ſeinen Bildern nur nach ſeiner Heimath Venedig als »Venetus« zubenennt. Der Beiname »del Piombo« (Blei) deutet ein Amt an, welches er in ſeinen letzten Lebensjahren bekleidete, und welches ihm die Pflicht auferlegte, die päpſtlichen Schreiben mit dem bleiernen Siegel (bulla) zu verſehen. Urſprünglich zum Muſiker beſtimmt, welche Kunſt er mit Erfolg betrieben haben muſs, da ſeine Leiſtungen im Geſang und Lautenſpiel von den Vornehmen Venedigs geſchätzt wurden, entſchied er ſich doch bald aus innerer Neigung für den Malerberuf. Zuerſt ſoll er bei dem Neſtor der Localſchule, bei Giovanni Bellini, als Schüler eingetreten ſein, dann bei Giorgione. Mit welcher Begeiſterung er der Kunſtrichtung dieſes Meiſters nacheiferte, erkennt man daraus, daſs er plötzlich mit einer ſelbſtändigen Compoſition auftrat, in welcher er dem groſsen Meiſter beinahe zum verwechſeln nahe kam. Leider ſehen wir uns auſser Stande, mit Beſtimmtheit die Vorſtufen nachzuweiſen, welche der Maler durchſchritten haben muſs, um auf dieſer Höhe anzugelangen, da die wenigen dafür in Anſpruch genommenen Bilder der äuſsern Beglaubigung ermangeln, während der Verbleib der hierhergehörigen von Vaſari beſchriebenen Portraits nicht bekannt iſt. Jenes Bild, mit welchem Sebaſtian als fertiger Künſtler auftrat, ſchmückt heute noch den Hauptaltar von S. Giovanni Criſoſtomo in Venedig und ſchildert die »Herrlichkeit« des Titelheiligen. Chryſoſtomus, ein ehrwürdiger Greis, ſitzt ſchreibend an einem Pulte, umgeben von den ihm zugewandten Heiligen: Johannes dem Täufer, dem Ritter Liberale und Auguſtin, und den hh. Frauen Katharina, Agnes und Magdalena, einer beſonders anſprechenden Gruppe. »Ihrer Reize bewuſst, treten ſie mit einer Haltung auf, welche, unterſtützt durch holdſeligen Blick, wollüſtigen Mund, Lockenfülle und knapp kleidſame Tracht, die lieblich ſchwellenden Formen noch verlockender macht, wie denn auch Magdalena, obwohl in modiſchem Gewande, den nackten Fuſs zeigt.« (Crowe und Cavalcaſelle, deutſch v. Jordan).

Es iſt nicht wahrſcheinlich, daſs Sebaſtian nach dieſem Bilde noch eine gröſsere Compoſition in Venedig ausgeführt habe. Er war damals etwa fünfundzwanzigjährig, und ſicher würde es ihm, wäre er auf dieſer Bahn fortgeſchritten, an glänzenden Erfolgen nicht gefehlt haben; aber es ſcheint ihm in der Umgebung ſeiner Lehrer und deren groſser Schüler Carpaccio, Palma und Tizian der Rivalität zu viel geweſen zu ſein, ſo daſs er, von dem Bankherrn Agoſtino Chigi, welcher oft in Geſchäften Venedig beſuchte, nach Rom berufen, ſich entſchloſs, ſein Glück in einer anderen Sphäre zu verſuchen. In Rom wurde ihm der für einen Venezianer nicht eben dankbare Auftrag, al fresco zu malen. In Agoſtino Chigi's Villa (jetzt der ſog. Farneſina) ſollte er in den Lünetten unterhalb der Deckenbilder Peruzzi's mit acht Darſtellungen aus Ovid's Metamorphoſen die erſten Proben ſeiner Kunſt ablegen. Aber dieſe Gemälde wirken auf den Beſchauer ſo befremdlich, daſs der Meiſter des Chryſoſtomusbildes ſchwerlich errathen werden würde, wenn ſein Name hier nicht geſchichtlich verbürgt wäre.

Nur in Einzelheiten kann man den venezianifchen Coloriften wiedererkennen. Die letzte (9.) Lünette des Saales enthält die auf den Bewurf gezeichnete Skizze eines grofsen Kopfes, nicht von der Hand aber im Stil Michelangelo's. Verläfs-



Magdalena. Aus dem Altarbilde in S. Giovanni Crifoftomo in Venedig.

licher als eine damit in Zufammenhang gebrachte bekannte Anekdote zeugt für die Beziehung des Venezianers zu Michelangelo die Zeichnung in einzelnen der vorangehenden Lünettenbilder. Unterhalb derfelben malte Sebaftian neben der Galatea Raffael's einen fitzenden Polyphem; allein durch fpätere Auffrifchungen ift das Original fo verändert worden, dafs jetzt höchftens noch der Umrifs für

ihn in Anfpruch genommen werden kann. Dafs der Venezianer trotz diefer wenig bedeutenden Fresken, welche er auch felbft nicht höher denn als Verfuchsarbeiten anfchlagen durfte, in Rom Anerkennung und Ruhm erntete, diefe Thatfache können wir uns nur fo hinreichend erklären, dafs feine gleichzeitigen Tafelbilder, befonders die Portraits, um fo gröfseres Auffehen erregten. Wir dürfen annehmen, dafs hier die intime Auffaffung und der breite Auftrag warmen Lichtes, Kunftgeheimniffe, welche er dem Giorgione abgelaufcht hatte, vorwiegend zur Geltung kamen. In erfter Linie ift hier das Portrait zu nennen, welches, gewürdigt die Tribuna der Uffizien in Florenz zu fchmücken, eine weibliche Schönheit in modifcher Tracht mit breitem Pelzkragen vorftellt. Irrthümlicher Weife wird diefes Bild mit Raffael's Namen ausgezeichnet, aber die Kritik hat unwiderleglich dargethan, dafs hier die Malweife Sebaftian's wiedererkannt werden mufs, dafs nur in der Auffaffung die kunftvolle Einfachheit des Urbinaten fich zu erkennen giebt: dies allein und nicht mehr darf von der veralteten Benennung »Fornarina von Raffael« beftehen bleiben. Auf dem Hintergrunde des Bildes fteht die Jahreszahl 1512. Was wir weiterhin von Sebaftian erfahren, zeigt indeffen, dafs feine Natur in dem Anfchlufs an Raffael dauernd keine Befriedigung fand. Von leidenfchaftlichem und lebhaftem Temperament mufste er vielmehr in Michelangelo eine geiftesverwandte Natur erkennen, und fo finden wir feine künftlerifchen Beftrebungen bald ganz dem Einflufse diefes grofsen Meifters unterftellt. Seine eigene ruhmreiche Vergangenheit als Colorift mehr oder minder verlaugnend, wendet er fich nunmehr vorwiegend den zeichnerifchen Intereffen zu. Befonders in feinen hiftorifchen Compofitionen ift ihm der grofse Stil der Zeichnung fo fehr Hauptfache, dafs er dem Colorit nur eine jenen Abfichten dienende Stellung einräumt, als wenn er darauf hätte verzichten wollen, auf der Lifte der Venezianer weiterhin zu ftehen. Anders verhält es fich mit feinen Portraits aus diefer Zeit. Nach diefer Seite der künftlerifchen Thätigkeit war ihm in Giorgione ein Ideal entgegengetreten, welches unter feiner Hand allerdings modificirt worden ift, indem feinem Naturell entfprechend der Geift männlicher Energie für die Auffaffung mafsgebend wurde. Aber das venezianifche Vorbild hier ganz zu verlaugnen, etwa mit den Idealen der Florentiner zu vertaufchen, dazu konnte er fich nimmermehr entfchliefsen. Seine Beziehungen zu Michelangelo fallen in eine Zeit, wo nicht nur die toskanifchen Schulen, fondern auch die venezianifche in Meiftern erften Ranges ihre vollen Blüthen entfalteten. Man kann verfucht fein zu glauben, der Ausgleich der divergirenden Beftrebungen gerade in diefem Moment hätte zur Ausgeftaltung noch höherer Ideale führen müffen, als Giorgione und Tizian einerfeits, Raffael und Michelangelo andererfeits verwirklicht haben. Wenn irgend jemand nach feiner individuellen Begabung und nach feiner künftlerifchen Entwicklung damals befähigt war, in dem bezeichneten Sinne zu wirken, fo war es Sebaftian. Man darf behaupten, dafs in ihm das klare Bewufstfein der Verfchiedenheiten mit dem eifrigen Streben nach einem Ausgleich wenigftens vorübergehend verbunden war. In einigen wenigen Portraits fcheint diefes Ziel wirklich erreicht zu fein. Viel weniger können dagegen die hiftorifchen Compofitionen befriedigen. Die unausgleichbaren Widerfprüche müffen hier um fo entfchiedener hervortreten, als in der Anlehnung an Michelangelo eine an fich fchon extreme Richtung zur Geltung kommt.

Raffael foll einmal geäufsert haben, er fühle fich Michelangelo dafür zu

Dank verpflichtet, dafs er durch den Vorfchub, welchen er dem Sebaftian mit feinen Entwürfen leifte, vor der Welt anerkannt habe, nur fie beide zufammen vermöchten es mit ihm aufzunehmen. Wenn wir diefes auf Michelangelo abzielende Wort vielmehr auf die Abficht des Venezianers deuten, fo dürfte mit dem Urtheil wohl das Richtige getroffen fein. Der Briefwechfel zwifchen Sebaftian und Michelangelo läfst darüber keinen Zweifel aufkommen, dafs jener in der Ueberzeugung, Michelangelo fei der gröfsere Künftler, diefem wenn auch nicht als feinem Lehrer, fo doch als Parteiführer fich unterordnete, um auf Grund der hieraus zu gewinnenden Vortheile aus eigener Kraft eine eingebildete Ueberlegenheit Raffael gegenüber darzuthun, deffen coloriftifche Begabung er nebenher in prätentiöfen Auslaffungen zu verkleinern fuchte. Wir halten das jetzt für eine kaum begreifliche Selbfttaufchung. Aber damals, wo die gebildete Welt den Wettkampf der Künftler am päpftlichen Hofe gefpannt im Auge hatte und fo auch felbft von der Parteileidenfchaft mitergriffen wurde, fehlte es durchaus nicht an gewichtigen Stimmen, welche diefelbe Auffaffung vertraten. Wir wiffen, dafs Sebaftian von Ariof t auf eine Linie mit Raffael und Tizian geftellt wurde, und von Michelangelo darf man fagen, dafs er, allerdings nur in vertraulichen Briefen, über Bilder Sebaftian's in einem Tone urtheilte, welchen für blofse Schmeichelei zu erklaren, fo wie wir den Mann kennen, eben nicht möglich ift. Derartige Aeufserungen Michelangelo's fallen aber auch fchwer ins Gewicht für die Entfcheidung der Frage nach feinem Antheil an den Compofitionen des Venezianers. Sie würden geradezu ein abfurdes Selbftlob enthalten, wäre Sebaftian wirklich mit der von feinen Gegnern behaupteten Unfelbftändigkeit an feine Arbeiten gegangen.

Gegen Raffael gerichtet find die harten Worte Sebaftian's an Michelangelo vom Juli 1518: »Ich bedaure fehr, dafs Ihr nicht in Rom gewefen feid, um die beiden nach Frankreich gefchickten Bilder des Hauptes der Synagoge (Raffael) zu fehen. Etwas Eurer Auffaffung Widerfprechenderes, glaube ich, könnt Ihr Euch nicht vorftellen.« Den Tod Raffael's meldend fchreibt er fcheinbar ganz ernft: »Ich glaube Ihr habt erfahren, dafs der arme Raffael geftorben ift. Es wird Euch gewifs recht leid gethan haben. Gott möge ihm verzeihen« (12. April 1520). Unbefchadet folcher Animofität hatte der Venezianer dem Einfluffe des überlegenen Meifters doch nicht völlig fich entziehen können. Das beweift vor Allem feine h. Familie im Mufeum zu Neapel. Maria bettet hier den entfchlummerten Jefusknaben. Jofeph und der kleine Johannes find ihr zugewandt. Während in diefem Bilde die faft männliche Körperbildung und die Bekleidung der Madonna Anklänge an Michelangelo erkennen laffen, verräth andererfeits die Gruppirung den Gefchmack Raffael's. Diefer macht fich hier fo unmittelbar bemerklich, dafs man fofort an beftimmte Compofitionen des Urbinaten erinnert wird. Ob dagegen in dem Gemälde, der h. Michael mit dem Drachen, eine ähnliche Beeinfluffung ftattgefunden habe, dürfte zweifelhaft fein, wenn das Bild wirklich als Concurrenz mit der gleichnamigen und ebenfalls für Franz I. von Frankreich beftimmten Darftellung Raffael's, auf welche fich der oben citirte Tadel bezog, auftreten follte. Das unvollendet gebliebene Gemälde Sebaftian's ift leider verloren gegangen. Unter den fonftigen Bildern aus der Zeit vor dem Tode Raffael's nimmt die Pietà in der Eremitage zu Petersburg eine hervorragende Stelle ein. Es ift diefe ein glänzendes Beifpiel der genialen Gewandtheit, mit welcher es Sebaftian zeitweilig gelang, den Reiz venezianifcher Färbung mit dem florentinifchen Adel

ftilvoller Zeichnung wirkfam in's Gleichgewicht zu fetzen. Zu diefem Bilde bemerken Crowe und Cavalcafelle (Jordan): »Selten ift bei ihm der fatte Auftrag gefchickter gemifcht und feiner durch halbdurchfichtige Uebermalung und Lafuren gebrochen, felten die Geberdenfprache der Figuren in ihrer Augenblicklichkeit mit fo claffifchem Takt und fo viel Vollendung behandelt. Er meidet michelangeleske Härten, fein Stil fchmiegt fich nur leicht und ohne die Freiheit preiszugeben an den gewaltigen Meifter an und erzeugt aus eigenen Mitteln geiftreiche und firne Wirkung.« Dagegen haftet an der Darftellung deffelben Gegenftandes in Viterbo ungefähr aus derfelben Zeit der Vorwurf, für diefes Bild fei ein Carton Michelangelo's als Vorlage benützt worden. Solche Urtheile wiederholen fich in einer Reihe von Fällen. Aretino macht ihm den Ehrenplatz unter den Erften feiner Zeit ftreitig, indem er geradezu behauptet, es fei aller Welt bekannt, dafs Michelangelo ihm die Zeichnungen anfertigte. Wer fich aber mit fremden Federn fchmücke, gleiche, einmal derfelben entkleidet, dem von Horaz lächerlich gemachten Raben. Gegen folche Verdächtigungen aus dem Munde eines mehr als zweifelhaften Gewährsmannes zeugt jedoch nachdrücklich eine Anzahl fehr bedeutender Compofitionen, welche, obwohl im Stil Michelangelo's gezeichnet, doch niemals den Vorwurf der Entlehnung erfahren haben. Leonardo Sellajo fchreibt am 22. November 1516 an Michelangelo nach Carrara: »Sebaftian hat jene zwei Propheten fertig. So viel fich bis jetzt abfehen läfst, ift er der einzige in Eurer Manier. Man urtheilt darüber beifällig.« Aus diefer Aeufserung erlangen wir eine andere und jedenfalls richtigere Vorftellung von dem Verhältnifs der beiden Meifter und von dem Mafs der Selbftändigkeit Sebaftian's. Trotzdem wird man zugeben dürfen, dafs allerdings in einzelnen Fällen jener Vorwurf begründet gewefen fei. Wir meinen diejenigen Momente, wo der Venezianer nachweislich mit Raffael wetteifern wollte.

Der Cardinal Giulio de' Medici, Bifchof von Narbonne, beftellte gleichzeitig bei Raffael die Transfiguration und bei unferem Maler ein Bild der Erweckung des Lazarus. Eine erwünfchtere Gelegenheit, mit Raffael sich zu meffen, konnte dem Venezianer nicht geboten werden. Am 2. Juli 1518 meldete er darüber an Michelangelo: »Mein Werk ist verzögert worden. Ich habe mich fo lange damit aufgehalten, damit es Raffael nicht fieht, ehe das feine fertig ist . . . Ich habe jetzt keine Bedenken mehr. Ich glaube Euch damit keine Schande zu machen (!). Raffael hat fein Bild noch nicht angefangen.« Wenn Vafari erzählt, das Gemälde fei unter der Leitung und theilweife nach Vorlagen Michelangelo's entftanden, fo enthält diefe Behauptung wenigftens in ihrem erften Theile nachweislich eine Uebertreibung; denn in einem fpäteren Briefe, auf welchen wir alsbald zurückkommen werden, fagt Sebaftian zu Michelangelo, welcher bei der Vollendung des Bildes gar nicht in Rom war: »Ihr habt das Bild gefehen, als es angefangen wurde,« um dann eine Befchreibung des Bildes zu geben, wie fie nur einem der Arbeit ferner Stehenden geboten werden konnte. Die Auferweckung des Lazarus befindet sich jetzt in der Nationalgalerie zu London. Im Vordergrund fitzt Lazarus auf der Kante feines Grabes, damit befchäftigt, die Tücher, welche ihn umhüllen, von den Armen und Beinen loszuftreifen, eine Geftalt von fo mächtigen Geberden, wie fie der myfteriöfen Vorftellung eines Erwachens vom Tode vollftändig entfprechen. Ihm gegenüber, aber mehr im Mittelgrund des Bildes erblickt man Chriftus majeftätifch vorfchreitend und mit erhobenen Armen den



Die Erweckung des Lazarus. Nationalgalerie in London.

Ausſpruch ſeines Machtwortes begleitend. Zu ſeinen Füſsen knieen Maria und einige Juden. Die zahlreichen Figuren des Mittelgrundes drücken entweder Staunen und Entſetzen aus oder ſcheinen damit beſchäftigt, gegen den Geruch der Verweſung ſich zu ſchützen. Den Hintergrund bildet eine Fluſslandſchaft mit römiſchen Bauwerken. Dieſer Theil des Bildes ſteht in vollem Einklang mit dem Ganzen. Mit Michelangelo kann er ſchon deswegen nichts zu thun haben, weil dieſen Meiſter eine gründliche Verachtung der Landſchaftsmalerei auszeichnet. Während der Vorderſte unter den knicenden Juden unter dem Eindruck einer ähnlichen Geſtalt in Raffael's Disputa gezeichnet zu ſein ſcheint, dürfte im übrigen vielleicht einzelnes, vor allem die Figur des Lazarus direct auf Michelangelo zurückzuführen ſein. Da dieſes umfangreiche Bild, auf dem man vierundzwanzig lebensgroſse, theilweiſe portraitartige Figuren zählt, mit Recht unter die bedeutendſten Compoſitionen des ſechzehnten Jahrhunderts gerechnet wird, iſt es nicht gleichgiltig, wie viel von ſeinen Vorzügen auf Rechnung des Venezianers kommt. Es muſs darum noch beſonders hervorgehoben werden, daſs, ſoweitgehend immerhin die Verwendung erborgter Vorlagen geweſen ſein mag, der wohlabgewogene Rhythmus in der Gruppirung, unterſtützt von einer machtvollen Auseinanderſetzung von Schatten und ſonnigem Licht, um ſo unbedingter als das Verdienſt des ausführenden Malers in Anſpruch genommen werden muſs, als in dieſer Beziehung Erfindungen Michelangelo's nichts Ebenbürtiges aufzuweiſen haben. Zwei Handzeichnungen zu der Geſtalt des Lazarus im British Muſeum werden Michelangelo zugeſchrieben. Aber wenn wirklich dieſe wenig geiſtvollen und der Caricatur ſich nähernden Entwürfe der Malerei Sebaſtian's zeitlich vorangehen, ſo ſind ſie jedenfalls in Letzterer übertroffen worden. Ueber den Erfolg des Gemäldes berichtet der Maler am 26. December 1519 an Michelangelo nach Florenz: »Ich habe die Tafel vollendet und im Palaſt (Vatican) ausgeſtellt. Sie hat ſogleich Jedermann gefallen, ſtatt zu miſsfallen, die bewuſsten (ordinari) ausgenommen, welche jetzt nicht wiſſen, was ſie ſagen ſollen. Mir genügt, daſs Cardinal Medici mir geſagt hat, er ſei über ſein Erwarten befriedigt, und ich glaube, mein Bild iſt beſſer gezeichnet, als die Arras-Webereien (Raffael's Tapeten), welche aus Flandern gekommen ſind. Nun ich meine Schuldigkeit gethan habe, bleibt mir noch übrig, die Zahlung zu empfangen, und Se. Eminenz äuſserte den Wunſch, Ihr möchtet das Werk abſchätzen. . . . Das Bild enthalt vierzig Figuren ohne die in der Landſchaft. Auſserdem kommt das Bild des Cardinal Ranzone mit in Rechnung. Domenico hat es geſehen und weiſs wie groſs es iſt. Ich brauche nichts hinzuzufügen.« Kurz darauf (1. Januar 1520) berichtet Leonardo Sellajo an Michelangelo: »Sebaſtian iſt jetzt fertig, und es iſt ihm ſo wohl gelungen, daſs alle, die hier etwas von der Sache verſtehen, ihn weit über Raffael ſtellen. Die Decke bei Agoſtino Chigi iſt jetzt enthüllt worden (Raffael's Amor und Pſychemärchen, von Giulio Romano und Fr. Penni ausgeführt), eine wahre Schande für einen groſsen Meiſter und weit ſchlimmer noch als die letzte Stanze im Palaſt (Vatican: Burgbrand). Nun fürchtet Sebaſtian nichts mehr«.

In jenem Briefe erwähnte der Maler ein Gemalde für den Cardinal Ranzone. Damit iſt das jetzt in der Galerie Pitti in Florenz befindliche Tafelbild mit dem Martyrium der h. Agatha gemeint, eine Compoſition von durchaus michelangeleskem Charakter, nicht nur in den Zeichnungen der Formen und in der Drapirung der Gewänder, ſondern auch um deswillen, weil ſich hier die Vorſtellung

des Raumes aus der Löfung des Problems kühner Verkürzungen wie von felbft ergiebt. Wenn aber den Maler folche ausfchliefslich zeichnerifche Intereffen befchäftigten, dann mufste die Erläuterung der Perfpective durch Abtönung der Farben, jene glänzende Errungenfchaft venezianifcher Kunftbeftrebungen, ziemlich überflüffig erfcheinen, und fo ift denn auch hier ein fo kalter Ton in der blaugrauen Färbung angewandt, dafs es den Anfchein hat, der Maler habe feine künftlerifche Vergangenheit geradezu verleugnen wollen.

Man begreift leicht, dafs bei dem Tode Raffael's, welcher bald nach Vollendung diefer Bilder erfolgte, Sebaftian darauf rechnete, in Jenes Stelle zu rücken, ja ernftlich vermeinte, alles bisher Dagewefene durch Werke feiner Hand in Schatten ftellen zu können. Michelangelo felbft verwandte fich für ihn beim Cardinal Bibbiena in einem Briefe, deffen Sprache ebenfo kühn wie bitter klingt (Juni 1520): »Ich bitte Eure Herrlichkeit, nicht als Freund oder Diener, denn weder das eine noch das andere verdiene ich, fondern als ein verworfener, elender und verrückter Menfch, zu bewirken, dafs der venezianifche Maler Sebaftian jetzt, da Raffael geftorben ift, an den Arbeiten im Palaft einen Antheil bekomme, und wenn auch Eure Herrlichkeit die Dienftleiftung eines Menfchen von meinem Schlag verfchmähen mag, fo denke ich doch, dafs dann, wenn man Verrückten noch einen Gefallen thut, dies auch mitunter behagen kann, fo wie Zwiebeln dem munden, welcher fich an Kapaunen fatt gegeffen hat ... Ich erfuche Eure Herrlichkeit es mit mir zu verfuchen. Ein gröfserer Gefalle kann mir nicht werden, und genannter Sebaftian ift ein bedeutender Menfch. Will man mich verwerfen, fo möge es Sebaftian nicht treffen, denn ich bin gewifs, er wird Eurer Herrlichkeit Ehre machen.« Die Wirkung diefes Empfehlungsbriefes war keine tiefere, als dafs im Vatican alles darüber lachte. Dem Freunde Michelangelo's wurde zwar das Anerbieten gemacht, einen der unteren Säle auszumalen, welcher zu der einftigen Wohnung Alexander's VI. gehörte, aber diefer Theil des vaticanifchen Palaftes hatte feit dem Tode jenes Papstes keine Bedeutung mehr. In früheren Jahren fchon hatte Pinturicchio diefen Raum ausgemalt, und eben damals fchmückten ihn Pierino del Vaga und Giovanni da Udine im Auftrage Leo's X. mit noch heute vorhandenen Fresken. Innerhalb der Jahre 1516 und 1521 müffen diefe Malereien entftanden fein. Doch nach der im Vatican damals beliebten Praxis hätte man diefe vorzüglichen, ficher angefangenen, wenn nicht fchon vollendeten Arbeiten fofort wieder der Zerftörung preisgegeben, wenn Sebaftian fich nicht geweigert hätte »in fo einem Keller zu malen, während den Schülern Raffael's die Staatsgemächer überlaffen würden.« Giulio Romano und Fr. Penni hatten mit der Ausmalung des Conftantinfaales damals fchon begonnen. Nach vielen vergeblichen Verfuchen gelang es endlich Sebaftian, bei dem Papfte eine Audienz zu erhalten, in welcher er feine Dienfte perfönlich anbot. Seine Unterredung mit dem Papfte fchildert er in einem intereffanten Schreiben an Michelangelo (15. October 1520): »Se. Heiligkeit vernahm fehr gnädig, dafs ich mich mit Euch zu jeder Art Dienftleiftung, die ihm gefiele, bereit ftelle, und fragte nur nach dem Gegenftande und nach dem Mafse im Ganzen ... Hierauf fagte Se. Heiligkeit noch: »Sebaftian, auf mein Gewiffen, mir gefällt nicht, was die da machen, und es gefällt Niemandem, der die Arbeit noch gefehen hat. In etwa vier bis fünf Tagen will ich mir die Sache anfehen, und wenn fie es nicht beffer machen, als zu Anfang, laffe ich fie nicht fortfahren.

Ich gebe dann ihnen etwas anderes zu thun, lasse was sie gemacht haben herunterschlagen und überweise den ganzen Saal Euch, denn ich will dort etwas Schönes herstellen oder lasse lieber mit Schablonen malen. Ich antwortete, dafs ich mit Eurer Hilfe (!) mir getraute, Wunder zu thun, und er entgegnete: Daran zweifle ich nicht, denn Ihr alle habt von ihm gelernt.« Aber aus dem Schlusse des Briefes ersieht man, dafs der Papst, durch Entschuldigungen der Raffaeliten hingehalten, diese nicht abberief. Auch werden deren Freunde nicht unterlassen haben, die Absichten Sebastian's zu hintertreiben. Er schildert seine Widersacher selbst in dem nämlichen Briefe: »Meiner Treu, lieber Gevatter, wie ich hier von etlichen Leuten am Hofe angesehen werde, müfste ich der leibhaftige Gott-sei-bei-uns sein und den ganzen Vatican verschlingen.« Von dem Project ist weiterhin nicht mehr die Rede. Sebastian sollte es auch jetzt nicht gelingen, die Stellung eines Hofmalers zu erlangen, wie denn überhaupt Leo X. keinen Auftrag ihm zu Theil werden liefs. Nur bei Privaten fand er Beschäftigung und Gelegenheit seine Kräfte zu erproben. Aber von den in römischen Kirchen unternommenen Arbeiten von seiner Hand sind nur die von S. Pietro in Montorio ihrer Bedeutung nach noch zu erkennen. Sechs volle Jahre war der Meister hier beschaftigt, um an der Decke einer Kapelle die Transfiguration al fresco und auf die Wand darunter die Geifselung Christi in Oel zu malen. Der Anfang dieser Arbeiten dürfte vielleicht ziemlich früh (1516) anzusetzen sein, da die beiden Propheten, von welchen Leonardo Sellajo sprach (s. oben), wie wir vermuthen, identisch sind mit den beiden grofsen Figuren eines liegenden Propheten und einer Sibylle in den Zwickeln der Kapelle, beide von durchaus michelangeleskem Gepräge. In dem Bilde der Geifselung Christi ist sowohl die Erfindung, als auch die Zeichnung, vor allem der Christusgestalt, so hervorragend, dafs man glaubte annehmen zu müssen, Michelangelo habe sogar an der Ausführung Antheil gehabt. Wir wissen zwar nicht, in welcher Reihenfolge diese Gemälde ausgeführt worden sind, dürfen aber vermuthen, die Neuerung des Venezianers, in Oel auf die Wand zu malen, müsse die Veranlassung gewesen sein, dafs auch Giulio Romano im Constantinsaal dasselbe unglückliche Experiment machte (1520). Für die Zeitbestimmung der übrigen monumentalen Malereien in Rom fehlt uns leider jeder Anhalt. Ueberdies ist ihre Vollendung, durch Saumseligkeit verschleppt, von dem Künstler schliefslich ganz aufgegeben worden. Bei dem traurigen Zustande, in dem dieselben heutigen Tages sich befinden, machen sie einen durchaus unerquicklichen Eindruck. Um so ungetrübter kommt dagegen Sebastian's hohe Begabung in den Staffeleibildern zur Geltung. Eines der ersten unter den zahlreichen, welche in den zwanziger Jahren entstanden sind, dürfte die Begegnung der Maria mit Elisabeth sein. Dieses jetzt im Louvre befindliche Bild war für Franz I. von Frankreich bestimmt und trägt die Jahreszahl 1521. Unter der Regierung des der Kunst sonst abholden Papstes Hadrian VI. (1522—23) erhielt Sebastian zweimal den ehrenden Auftrag, Se. Heiligkeit zu portraitiren. Dessen Nachfolger, Clemens VII., welcher schon als Cardinal Giulio de' Medici unserem Maler seine Theilnahme zugewandt hatte, gab ihm zwar die Zusage seiner Gunst, konnte sich aber vorerst zu nicht mehr entschliefsen, als seine Dienste als Portraitmaler in Anspruch zu nehmen, während die Vollendung der vaticanischen Wandmalereien den Schülern Raffael's überlassen blieb. Dem Beispiel des Papstes folgte eine Anzahl bedeutender Persönlichkeiten. Vasari nennt unter anderen

auch den Florentiner Anton Francesco degli Albizzi, welcher bei einem Aufenthalt in Rom von Sebaſtian ſich malen lieſs. In Betreff dieſes Portraits ſchreibt Michelangelo dem Maler von Florenz aus (April 1525), daſs nicht nur er, ſondern auch andere, welche ihn lieben und ſeinen guten Ruf kennen, auf die Ankunft des Bildes geſpannt ſeien. In der Antwort auf dieſen ſehr kurzen Mahnbrief ſagt Sebaſtian (22. April): »Es hätte Euch vielleicht weniger Mühe gekoſtet, eine Figur zu zeichnen, als den Brief von Eurer Hand zu ſchreiben; denn ich glaube die Stimmung der Menſchen in dem Betracht etwas zu verſtehen. Mein Wort und mein Verſprechen hätten Meſſer Anton Francesco genügen können. Obwohl ich fünf oder ſechs Tage auf dem Gewiſſen habe, ſo bedurfte es doch nicht ſolcher Umſtände. Verzeiht mir. Nach meiner Anſicht koſtet es mehr Mühe, eine Hand oder ein einfaches Stück Tuch in unſrer Kunſt zu machen, als alle Treppen der Welt zu bauen.« In der Erwiderung auf dieſes Schreiben nimmt Michelangelo von der Verſtimmung ſeines Freundes gar nicht Notiz, ſondern erzählt ihm, er habe mit ihrem gemeinſamen Freunde, dem Feldhauptmanne Cuio, und mehreren anderen kürzlich geſpeiſt, wobei es vergnügt zugegangen und Vernünftiges geſprochen worden ſei. Es habe ihn ergötzt, daſs der Feldhauptmann dabei ſeines Namens gedacht habe. »Noch mehr, als von der Kunſt die Rede war, hatte ich das Vergnügen aus dem Munde des genannten Feldhauptmannes zu hören, Ihr ſtändet einzig in der Welt da, und dieſe Meinung hege man auch in Rom. Mehr hätte ich mich darüber nicht freuen können, als es wirklich der Fall war. Alſo mein Urtheil ist durchaus nicht irrig. Ihr dürft mir nun nicht mehr in Abrede ſtellen, daſs Ihr wirklich einzigartig ſeid, wenn ich es Euch ſchreibe, der Mitzeugen ſind zu viel, und hier haben wir jetzt ein Gemälde, welches, Gott ſei Dank, jedem, der nur Augen hat die Wahrheit bezeugt.« Wenn das in Rede ſtehende Bild identiſch iſt mit dem in der Galerie Pitti in Florenz erhaltenen Portrait eines Mannes im dunklen Vollbart, dann wird man jenes Urtheil des Fachgenoſſen nicht ganz ungerechtfertigt nennen dürfen. In Rom war damals kein Maler, welcher den Venezianer in Schatten geſtellt hätte, ja die Schüler Raffael's hätten ſich zu ähnlichen Leiſtungen wohl Glück wünſchen dürfen.

Die Plünderung Roms durch das deutſch-ſpaniſche Heer (1527) zwang Sebaſtian, Rom zu verlaſſen. Nordwärts ziehend gelangte er nach Venedig, ſeiner Heimath, deren Kunſt er in zwanzigjähriger Abweſenheit entfremdet war. Wir wiſſen wenig über ſeinen dortigen, wohl mehrjährigen Aufenthalt, dürfen aber annehmen, die Berührung des Michelangelo-Jüngers mit den Coloriſten könne beiderſeits nicht gleichgiltig empfunden worden ſein. Crowe und Cavalcaſelle haben die ſcharfſinnige Vermuthung ausgeſprochen, der damals in Venedig weilende Pordenone ſei für ſeine ſpätere Stilentfaltung von Sebaſtian beeinflußt worden. Beide Maler fanden bei dem Genueſen Andrea Doria Beſchäftigung. Das Portrait dieſes Admirals von der Hand Sebaſtian's wird in der Galerie Doria in Rom aufbewahrt, und dieſes Bild beweiſt, daſs unſer Maler für den Zauber der Farbenwirkung in Meiſterwerken von der Hand eines Tizian und Palma, welche ihm in Venedig jeden Tag entgegentreten mochten, nicht unempfänglich geblieben war. Dieſes Fürſtenportrait gilt mit Recht für das groſsartigſte und ſprechendſte in der Auffaſſung und für das vollendetſte in der Technik, welches Sebaſtian je gemalt hat. Wenn irgendwo, ſo iſt hier das Problem der Verquickung echt michelangelesker Zeich-

nung mit dem unwiderftehlichen Reiz venezianifcher Farbenbehandlung in Ton und Beleuchtung gelöft. Dies eine Mal ift unferem Meifter in glücklicher Stunde gelungen, was das eigentliche Ziel feiner künftlerifchen Beftrebungen war, obwohl er in den letzten Jahren feines römifchen Aufenthaltes an die Möglichkeit, diefen Gedanken zu verwirklichen, kaum felbft noch hatte glauben können.

In Venedig hatte Sebaftian mit Tizian und Sànfovino einen perfönlichen Verkehr, welchen vielleicht der berüchtigte Literat Pietro Aretino vermittelt haben wird. Diefen hatte Sebaftian fchon in Rom kennen gelernt. In Venedig portraitirte er ihn. Sebr gewagt nennt ihn die Malerinfchrift des Bildes den fchärfften Sittenrichter (Petrus Aretinus acerrimus virtutum demonstrator), während die Staffage die fymbolifchen Masken der Tugend und des Lafters mit dem unzweideutigen Sinnfpruch: »In utrumque paratus« (zu beiden bereit) enthält. Diefes jetzt in Arezzo, der Geburtsftadt des Schriftftellers, befindliche Portrait giebt uns einen weiteren Beleg für den tiefgehenden Einflufs, welchen der Aufenthalt in Venedig auf unferen Künftler ausübte. Die Zeitgenoffen, welche das Bild noch wohlerhalten fahen, rühmen daran die kunftreiche Behandlung des Schwarz in der aus Sammet, Seide und Damaft beftehenden Gewandung neben dem rabenfchwarzen Vollbarte. Aretino hatte brieflich den Maler dem Herzog Federigo von Mantua als einen Künfter empfohlen von der Fahigkeit, Gegenftände zu malen, welche nichts Heiliges an fich hätten, und jenes Portrait war vielleicht eine Dankbarkeitsbezeugung für den Erfolg der Empfehlung. Sebaftian follte für diefen Gonzaga ein Bild malen »nach einer Erfindung feines Beliebens«. Derfelbe Fürft hatte fchon im Jahre 1524 bei ihm ein Bild beftellt, wobei die Beftimmung ähnlich lautete: »Ein Bild nach Eurer Weife, nur keine Gefchichten von Heiligen, fondern irgend eine gleichgiltige Darftellung (pitture vaghe) und fchön anzufehen«.

In diefer Zeit des venezianifchen Aufenthaltes und fchwerlich früher mag auch das Bild des kreuztragenden Chriftus in der Dresdener Galerie entftanden fein. Hinter Chriftus fchreitet Simon von Cyrene und ein Krieger; alle drei find Halbfiguren in Lebensgröfse. In der Landfchaft des Hintergrundes, welche in eine dämmrige Abendftimmung gehüllt ift, erblickt man Golgatha und einen Kriegerzug. Der religiöfe Gehalt des Vorganges ift mit fichtlicher Gleichgiltigkeit bei Seite gefetzt. Dagegen ift in echt michelangeleskem Sinne durch die fchwierige Verkürzung der Arme und des vorgeneigten Kopfes der in Vorderanficht geftellten Hauptfigur die vorfchreitende Bewegung derfelben fchon hinlänglich erläutert, während in dem faftigen und zu einem harmonifchen Gefammtton verarbeiteten Farbenauftrag ein Umfchwung gegen die frühere in Hiftorienbildern angewandte Manier erkannt werden mufs. Im März des Jahres 1529 unterhandelte Ifabella Gonzaga von Mantua brieflich mit dem Maler über den Ankauf von Medaillen und giebt dabei ihre Freude zu erkennen, dafs derfelbe nach Rom zu gehen beabfichtige. Im Mai konnte fich diefer fchon feines Auftrages in Rom entledigen, wie fich aus einer fchriftlichen Notiz ergiebt, welche der Herzog am 28. jenes Monats von dort an feine Gemahlin abfchickte. Als im Herbft deffelben Jahres Michelangelo auf einige Monate von Florenz nach Venedig kam, war Sebaftian abgereift. Tizian malte damals feinen Petrus Martyr. Leider kann nicht feftgeftellt werden, ob die michelangeleske Zeichnung in diefer berühmten Compofition aus perfönlichen Beziehungen zu dem Florentiner zu erklären fei oder vielmehr als eine Frucht der von Sebaftian in Venedig gemachten Propaganda.

In Rom waren die Folgen der furchtbaren Plünderung vom Jahre 1527 für die Kunft fehr empfindlich. Die Mehrzahl der in den Glanzzeiten Julius' II. und Leo's X. in und um den Vatican verfammelten Künftler war nach allen Richtungen auseinander gegangen. Die wenigen, welche fich auf ihrem früheren Arbeitsfelde nach und nach wieder einfanden, traten in Verhältniffe, welche es nicht erlaubten, die früheren Parteiungen wieder aufleben zu laffen. Die gefellfchaftliche Stellung der Künftler war nicht mehr die bisherige. Jeder war zufrieden, wenn er fein tägliches Brod fand. Sebaftian gelang es indeffen, in den höheren literarifchen Kreifen, welche den Papft nach feiner Rückkehr umgaben, Aufnahme zu finden. Durch diefe Verbindung kam er um fo leichter zu Auftragen, befonders im Portraitfach, als hierin keiner der Maler füdlich vom Appenin damals ihm gleichkam. Der Papft felbft fafs ihm jetzt wieder und zwar zu wiederholten Malen. Die intereffante Correfpondenz, welche Sebaftian in Bezug auf diefe Papftbilder geführt hat, gewährt uns einen erwünfchten Einblick in die damaligen Verhältniffe des Malers, deffen Thätigkeit je länger defto mehr den Tadel erfährt, hinter den Verfprechungen zurückzubleiben. Am 29. April 1531 fchreibt er an Michelangelo: »Ich habe fo lange gezögert, Euch zu antworten, weil ich Euch noch nicht mit dem Portraitkopfe unferes Herren aufwarten konnte. Zwar habe ich einen vorräthig, aber der ift vor dem Sacco gemacht und ohne Bart, weshalb ich glaube, er werde nicht entfprechen. Weil ich indeffen noch nicht Zeit gefunden habe, nach meinem Gefchmack einen neuen zu machen, liegt die Sache noch darnieder. Ich mache ihn aber auf jeden Fall und werde ihn Euch fo bald als möglich zufchicken.« Am 22. Juli berichtet er: »Verzeiht, dafs ich Euch den Kopf des Papftes nicht gefchickt habe. Ich habe ihn auf Leinwand beim Papft felbft gemalt, und der Papft will, ich foll ihn noch einmal auf Stein malen. Sobald die Copie fertig ift, fchicke ich fie Euch.« Weiter fchreibt er in einem Briefe vom 3. October: »Lieber Gevatter, es fteht mir nicht zu, öfter als einmal Euch in der Angelegenheit läftig zu fallen, welche Ihr mir auftragt: das Bildnifs des Papftes. Es war fertig und bereit, war wohlgerathen und ähnlich, aber zu meinem Unglück fah es der Herzog von Albanien und verlangte es. Der Papft felbft nöthigte mich es herzugeben; ohne feine Veranlaffung hätte ich es auch nicht gethan. Bald darauf wollte es auch Meffer Bartolomeo Valori, und ich war gezwungen, ihm auch eins zu liefern. Nun mache ich noch eins für Euch, aber es koftet mich Mühe, den Papft fo zu bekommen, wie ich ihn brauche. Darum hat es fo lange gedauert. Ich bitte Euch, verzeiht mir, dem Freunde und dem Maler; denn jetzt mache ich ein Bild derart, dafs Ihr zufrieden fein werdet, hoffe auch in Perfon es Euch zu bringen und zwar bald, aus Liebe zu Euch und um Euch ein wenig auf meine Art Freude zu bereiten. Grufs und Kufs taufendmal.« Am Ende deffelben Jahres fchreibt er: »Verzeiht mir, dafs ich den Kopf des Papftes noch nicht fertig habe. Aber ich hoffe unter allen Umftänden ihn in der nächften Woche zu fchicken.« Beforgungen im Intereffe Michelangelo's, auf welche wir alsbald zurückkommen werden, hätten ihn abgehalten. Ein Vierteljahr fpäter, (5. April 1532) lefen wir wieder: »Nächfte Woche fchicke ich Euch den Kopf des Papftes. Er ift fertig bis auf den Firnifs.« Zufallig erfahren wir aus dem Briefe eines Florentiners, Paolo Mini (8. Oct. 1531), dafs Michelangelo das Papftportrait von der Hand Sebaftian's nicht für fich, fondern für Bugiardini beftellt hatte, wovon Sebaftian, wie aus den mitgetheilten Schreiben hervorgeht, keine Ahnung

hatte. Zwei von den oben erwähnten Papftbildern find wahrfcheinlich identifch mit denjenigen, welche in den Galerien von Parma und Neapel noch erhalten find. Beide find auf Schiefer gemalt. Die Auffaffung der Situation ift beidemal verfchieden, wie ja auch der Wortlaut der Briefe verbietet an einfache Repliken zu denken.

Als fich Sebaftian im Herbft 1531 um das vacante Amt des Bullenplumbators bewarb, fand er an feinem Gönner, dem päpftlichen Kammerherrn Schio von Vicenza, Bifchof von Vaifon, einen warmen Fürfprecher. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, wenn man erfährt, dafs die beiden einzigen namhaften Künftler, welche fich damals in Rom aufhielten, Giovanni da Udine und Benvenuto Cellini, mit dem Venezianer in demfelben Begehr zufammentrafen. Gegenüber der Ausficht auf eine fefte Jahreseinnahme war ihnen die daran geknüpfte Bedingung, der Eintritt in den geiftlichen Stand, gleichgiltig, auf der andern Seite freilich waren auch die Bedenken, welche den Papft abhielten, den Abenteurer Cellini mit der Stelle zu belehnen, keine höheren, als die Beforgnifs, er werde dabei fich allzuwohl fühlen. Die Gefchichte diefer Stellenvergebung bildet eine auch für den Entwickelungsgang der Kunftgefchichte bedeutfame Epifode. Wenn rüftige Männer von der Begabung, wie fie jene drei zur Genüge erprobt hatten, überhaupt auf den Gedanken kommen konnten, mit einer Pfründe eine Verforgung oder Verficherung ihres Lebens anzuftreben, fo beweift das fchlagender, als lange cultur- und weltgefchichtliche Betrachtungen darzuthun vermöchten, was damals der Künftler in Rom von dem Kunftfinn und der Liberalität der Grofsen noch zu hoffen hatte. Als Benvenuto Cellini auf die Abweifung des Papftes eine leidenfchaftliche Antwort gegeben hatte und weglief, fagte der Papft zu einem Nebenftehenden: »Wenn Ihr Benvenuto feht, könnt Ihr ihm fagen, er fei die Urfache, dafs Sebaftian den Piombo (Bleiamt) bekommt.« So nannte man kurzweg jenes Amt, deffen Pflichten in der Ceremonie beftanden, die Cifterzienferkutte für den Moment überzuziehen, wo die päpftlichen Bullen mit dem Bleifiegel verfehen wurden, während für den Inhaber deffelben — früher waren es zwei Cifterzienfermönche — eine Jahresrente von 800 Scudi abfiel. Von diefem Gehalt mufste indeffen Sebaftian 300 Scudi (80 Ducaten) an Giovanni da Udine, den Schüler Raffael's, abgeben. So hatte ein fchneller Wechfel der Gefchichte beide früher in leidenfchaftlichem Parteikampf einander gegenüberftehende Meifter in denfelben Hafen der Ruhe zufammengeführt. Sebaftian war überglücklich. In einem langen Briefe berichtet er dem P. Aretino die Neuigkeit: »Mein theuerfter Bruder. Ihr werdet Euch vielleicht über meine Nachläffigkeit wundern und weil es fo lange gedauert hat, dafs ich Euch nicht gefchrieben habe. Die Urfache war eben, dafs ich keinen Stoff hatte, welcher das Porto werth gewefen wäre. Jetzt, da mich unfer Herr zum Mönch gemacht hat, dürft Ihr das nicht fo verftehen, als wenn die Möncherei mich verdorben hätte und ich nicht mehr derfelbe Sebaftian wäre, Maler und guter Gefellfchafter, welcher ich bisher immer gewefen bin. Mir thut nur das leid, dafs ich nicht mit meinen theuren Freunden und Gefährten zufammenleben kann, das zu geniefsen, was mir Gott und unfer Herr, der Papft Clemens, gefchenkt hat ... Genug, ich bin der Bullenmönch und habe das Amt, welches der Mönch Mariano bekleidete. Hoch lebe der Papft Clemens. Wollte Gott, Ihr hättet mir geglaubt. Aber Geduld, mein Bruder. Ich bin jetzt gläubig, ganz gläubig, und eben dies ift die Frucht meines Glaubens. Saget dem Sanfovino,

in Rom giebts Aemter, Bleibullen, Hüte und andere Dinge zu angeln. Ihr wifst es; aber in Venedig fifcht man nach Aalen und Stockfifchen. Indeffen meine Vaterftadt mufs mir das zu Gute halten. Ich rede nicht fo, um fie fchlecht zu machen, fondern um unfern Sanfovino an die Verhältniffe in Rom zu erinnern.



Bildnifs des Admirals Doria. Palazzo Doria in Rom.

Ihr Beide kennt fie ja beffer, denn ich. Wollet mich unferem theuerften Gevatter Tizian empfehlen. Ich entbiete ihm meinen geiftlichen Grufs, fo auch allen Freunden und unferm Mufiker Giulio. Unfer Monfignor von Vaifon läfst fich Euch ins Unendliche empfehlen. Den 4. December 1531 in Rom.« In der gleichzeitigen Mittheilung der Neuigkeit an Michelangelo nennt er fich das fchönfte

Mönchlein (fratazzo) von Rom, deffen Anblick jenen ficher zum Lachen reizen würde. Im folgenden Jahre fchreibt Sebaftian an Erfigli höchlichft erftaunt darüber, dafs jener ihn über das Anlegen des geiftlichen Gewandes auch noch tröften wolle. Davon könne doch nicht die Rede fein, dafs die Möncherei feine Natur ändere. Er folle fich ja vor einem fo grofsen Irrthume hüten gegen fein befferes Wiffen. »Madonna Maria,« heifst es am Schlufs, »ift gefund. Ich glaube gewifs, fie liebt Euch und fehnt fich fehr nach Euch, ich indeffen weit mehr«. Wir erfahren hier beiläufig wohl den Namen der Frau des Venezianers. Früher hatte Michelangelo bei feinem Sohne Luciano die Pathenftelle übernommen, wie uns ein Brief Sebaftians vom 29. December 1519 bezeugt, welcher den Dank für die Annahme der Pathenfchaft enthält, und vierzehn Jahre fpäter fchreibt Angiolini aus Rom an Michelangelo nach Florenz, er habe bei der Weinlefe in der römifchen Vigne des Adreffaten dem Knaben des Fra Sebaftian, alfo wohl dem Pathen Michelangelo's, einen Korb voll Trauben gegeben. Mehr als diefe beiläufigen Notizen ift über die Familienverhältniffe unferes Malers nicht zu ermitteln. Die Erträge feiner Stellung erlaubten ihm jetzt, feine frühere Wohnung in Traftevere mit einem ftattlichen, käuflich erworbenen Haufe bei Sta. Maria del Popolo zu vertaufchen. Hier fah er gern Humaniften bei fich. Berni widmete ihm damals Terzinen, in welchen er feinen und Michelangelo's Ruhm in einem Zuge feierte: »Nur Ihr, Sebaftian, könnt neben Michelangelo beftehen, wie Euch denn auch die innigfte Freundfchaft mit jenem verbindet; man möchte Euch Medea oder Penelope anwünfchen, um Euch ewige Jugend zu geben, denn es ift nichtswürdig, dafs Ihr fterben follt wie Efel und andere Thiere; doch ich unterdrücke die thörichten Klagen, man möchte uns fonft für Mameluken oder Lutheraner halten.« Michelangelo blieb dem Berni die poetifche Erwiderung des auf ihn Bezüglichen nicht fchuldig.

Mit derfelben jovialen Laune, welche feine Phyfiognomie fchon kennzeichnet, wies der Künftler die Neider zurecht, welche es für eine Schande erklärten, dafs er jetzt in feiner guten Stelle wenig Luft zum Arbeiten zeige: »Nun, da ich mein Auskommen habe, will ich auch nichts mehr thun; denn jetzt hat die Welt Genies genug, welche in zwei Monaten leiften, wozu ich zwei Jahre brauchte. Ich glaube, wenn ich noch lange lebe, dann wird jeglich Ding bemalt fein, ohne dafs man fich dabei zu übereilen brauchte, und da nun einmal diefe Leute fo viel zu Stande bringen, ift es auch recht fo, dafs fich einer findet, welcher nichts thut, damit jene defto mehr zu thun haben.« An ähnlichen Scherzworten liefs er es nie fehlen. Michelangelo klagt in Briefen aus jener Zeit über Schwermuth und nennt fich darin felbft unfinnig. Sebaftian fcheint nicht verabfäumt zu haben, mit feinem Humor ihn gelegentlich munter zu ftimmen. »Mein theurer Sebaftian,« fchreibt ihm Michelangelo aus Florenz (26. Juni 1531), »ich langweile Euch, ertragt es in Geduld und denkt, es fei ruhmreicher Todte zu erwecken, als Figuren zu zeichnen, welche lebendig fcheinen.«

Im Anfang der dreifsiger Jahre war in den Angelegenheiten Michelangelo's die Ausführung des Grabdenkmals Julius' II. betreffend die gröfste Verwirrung eingetreten. Die Sache fchien unter fich kreuzenden Hofintriguen und kleinlichen Nebenintereffen für den Meifter verhängnifsvoll zu werden, um fo mehr als derfelbe durch Groll, Verftimmung und Mifstrauen die Schwierigkeiten eines befriedigenden Ausgleichs erhöhte. Lieft man mit Aufmerkfamkeit die Briefe, welche in

dieser Frage Sebastian mit Michelangelo wechselte, so gewinnt man die Ueberzeugung, dass ersterer die Interessen seines Freundes mit einer Hingabe und in einem Umfange vertrat, welche über seine Uneigennützigkeit keinen Zweifel aufkommen lassen. Was damals zu Stande kam, ist sein Verdienst. Den Umstandsrathen des Hofes von Urbino — den Gesandten Stacoli nennt Sebastian Ostacoli (Hindernisse) — musste imponirt werden, anders war ihnen nicht beizukommen. »Leute vom Schlage Michelangelo's regnet es nicht vom Himmel«, sagte ihnen Sebastian, während er an Michelangelo schreibt: »Thut mir den einzigen Gefallen, besinnt Euch auf Euch selbst und ärgert Euch nicht über jede Kleinigkeit. Denkt vielmehr: die Adler kümmern sich nicht um Fliegen. Ja, Ihr werdet über mein Geschwätz lachen, aber das ficht mich nicht an.« (29. April 1531). Endlich gelang es ihm, die Angelegenheit so weit ins Klare zu bringen, dass Michelangelo auf sein Zureden sich entschloss, nach Rom zur Abschliessung neuer Verträge zu reisen. Im Herbst 1533 liess sodann der Papst an Michelangelo durch Sebastian schreiben, er wünsche ihn auf der Durchreise in Florenz auf 2 bis 3 Tage zu sehen und zu sprechen. Auf dieser Reise, deren Ziel Marseille war, nahm der Papst Sebastian von Rom mit, doch wahrscheinlich nur bis Florenz, um sich seiner Vermittlung im Verkehr mit dem reizbaren Meister zu bedienen. Michelangelo notirte sich damals, Sebastian habe ihm eins seiner Pferde geliehen zur Audienz beim Papst in S. Miniato al Tedesco bei Florenz (22. Sept.).

Kurz vorher war Michelangelo der Auftrag geworden, das Gemälde des jüngsten Gerichts in der sixtinischen Capelle vorzubereiten. In Florenz zeichnete er den Carton und in Rom liess Sebastian den Kalkbewurf für das Wandbild herstellen, nachdem er, seine Betheiligung an der Ausführung voraussetzend, den Papst zu der Bestimmung vermocht hatte, dass die von ihm geleiteten Vorbereitungen so, wie es die Anwendung von Oelfarben erfordert, eingerichtet würden. Eine sorgfältig ausgeführte Handzeichnung nach einer Gruppe im jüngsten Gericht, welche die Albertina in Wien bewahrt, darf als Beweis der seinerseits angestrebten Betheiligung dienen. Als Michelangelo zur Ausführung dieser Arbeit nach Rom gekommen war, sah er diesen Vorbereitungen ruhig zu, blieb aber Monate lang unthätig. Endlich brach er los: In Oel malen sei Weibersache, wohl schicklich für bequeme und träge Leute wie Sebastian, er werde nur al fresco malen, — und liess sofort das ganze Präparat herunterschlagen. Mehr bedurfte es nicht, um der Freundschaft für immer ein Ende zu machen. Sebastian war in der That damals mehr gutmüthiger Lebemann, als ein für ernste Aufgaben und hohe Ziele begeisterter Künstler. Soll er doch selbst gesagt haben: »Es ist nicht weniger klug nach einem ruhigen Leben zu trachten als in der Unruhe der Anstrengungen nach einem berühmten Namen im Tode.« Dass er sich trotzdem im letzten Jahrzehnt seines Lebens der Malerei nicht ganz abgewandt hat, beweist zur Genüge eine Reihe von Werken aus dieser Zeit, welche uns noch erhalten sind. Zu rühmen ist daran freilich nur wenig. Ueberall verbindet sich mit einer kühlen Fertigkeit in der Technik eine reizlose Gleichgiltigkeit in der Auffassung wie in der Wahl der Typen. Technische Probleme scheinen ihn damals am ehesten noch interessirt zu haben. Man rühmt als seine Erfindung ein neues Verfahren zur Herstellung des Kalkbewurfes für Wandmalereien. Es sollte damit den üblen Folgen vorgebeugt werden, welche die Verwendung des Oeles hierfür schon lange in Misscredit gebracht hatten. Wohl dieser Erfindung zu Liebe führte er jetzt

Oelbilder auch auf Marmor, Peperin und Schiefer aus, dann auf Silber, Kupfer und anderen Metallen. So wird uns berichtet, er habe auf Beftellung eine Pietà auf eine grofse Marmorplatte gemalt und den Rahmen dazu aus buntem Marmor anfertigen laffen. Diefes für Spanien beftimmte Bild, deffen Preis Sebaftian darum fehr hoch anfetzte, weil man die Malerei doch nur im Verhältnifs dazu fchätzen werde, verurfachte nicht wenig Transportfchwierigkeiten. Sein Verbleib ift nicht bekannt. In diefelbe Zeit gehört auch die Trauer um den todten Chriftus im Berliner Mufeum, auf Schiefer gemalt. Der warme Ton der Abendbeleuchtung, in welche die coloffalen Figuren diefes Bildes von empfindlicher Leere des Ausdrucks geftellt find, ift durch die Wirkung der Zeit nicht verändert worden. Die wichtigften Bilder diefer letzten Periode find wieder Portraits, deren Vollendung von den Zeitgenoffen in gleichem Grade gefeiert wird, als die dargeftellten Perfönlichkeiten Namen von hervorragender gefchichtlicher Bedeutung führen. So Katharina von Medici und Giulia Gonzaga, die Geliebte des Cardinals Ippolito de' Medici. Letzterer hatte den Venezianer mit einer Escorte von vier Cavalieren nach Fondi, dem Wohnfitz der Prinzefsin gefandt, um das Bild dort zu malen. Nach Verlauf eines Monats war die romantifche Miffion des Künftlers erfüllt, und als der Reitertrupp mit dem Leinwandbild in Rom wieder einzog, war der Cardinal ganz erfüllt von Anerkennung und Lob. Der Verbleib der Portraits beider Fürftinnen kann leider nicht mit Sicherheit nachgewiefen werden.

Das forglofe Glück, welches Sebaftian bei der Verwaltung des Bleiamtes genofs, wurde gegen das Ende feines Lebens einmal bedenklich gefährdet. Papft Paul III. war ihm nicht in dem Mafse hold, wie Clemens VII., obfchon auch er fich von ihm portraitiren liefs. Als aber der neue Papft bei einer Zufammenkunft mit Kaifer Karl V. in Buffeto (1543) Tizian kennen lernte und von diefem fich malen liefs, verfprach er ihm die Belehnung mit dem Bleiamt, wenn er fich beftimmen laffe, nach Rom überzufiedeln. Tizian war fo ehrenhaft, diefe Gunft auszufchlagen, kam aber doch noch im Jahre 1545 nach Rom, wenigftens zum Befuch. Aretino hatte ihm eine Anzahl Rathfchläge mit auf den Weg gegeben, unter anderen auch den: »Prägt Euch wohl die Manier jedes berühmten Malers ein, unfern Mönch Sebaftian nicht zu vergeffen.« Als nun diefer feinen Genoffen und Freund in die Stanzen Raffael's führte, foll Tizian, wie Dolce verfichert, vor dem Bilde der Schlacht bei Oftia ihn gefragt haben, wer wohl der freche Nichtskönner gewefen fei, der jene Geftalten fo verunziert hätte, nicht ahnend, dafs diefer Vorwurf Sebaftian felbft traf. Wir haben weiter keine Nachricht, welche uns diefe Schuld verbürgt, müffen aber wohl annehmen, dafs nach der Plünderung Roms im Jahr 1527 jenes Fresco einer Reftauration unterzogen worden fei.

Sebaftian del Piombo ftarb im Juni 1547 an einem Fieber im Alter von etwa 62 Jahren und wurde nach feinem Wunfche ohne alle Feierlichkeiten in Sta. Maria del Popolo beigefetzt. Der Erbe feines Amtes wurde der Architekt Guglielmo della Porta. Unter den aus feiner Werkftatt hervorgegangenen Schülern hat nur Tommafo Laurati fich zu einiger Bedeutung erhoben.



Giulio Pippi gen. Romano.

Geb. in Rom 1492; geſt. in Mantua 1546.

In Giulio Romano erſcheint zum erſten Mal ein geborener Römer unter den Künſtlern der Renaiſſance. Die Geſchichte der Malerei nennt ſeinen Namen als den des bedeutendſten und glänzendſten Repräſentanten der an Raffael ſich anſchlieſsenden »römiſchen Schule«. Liebling und Erbe Raffael's, hat er durch ſeine Mithilfe bei Werken ſeines Lehrers Theil an dem unvergänglichen Ruhme derſelben, iſt aber als ſelbſtändiger Maler im Laufe der Zeit ſehr verſchieden gewürdigt worden. Wenn auch der Mediciäer Clemens VII. über vaticaniſche Malereien von ſeiner Hand urtheilte, ſie wären ſo ſchön, daſs Niemand mehr die Zimmer, in denen Raffael gearbeitet habe, anſehen möchte, und wenn die geſellſchaftliche Stellung Giulio's, freilich innerhalb enger Grenzen, dieſem Urtheile entſprach, ſo ſieht ſich doch ſchon Vaſari veranlaſst, in der zweiten Ausgabe ſeiner Biographien (1568) die Ueberſchwänglichkeiten des früheren Vergleiches mit Apelles und Vitruv zu unterdrücken und in der Charakteriſtik der Kunſtweiſe des Meiſters, wenn auch in wohlmeinendem Sinne, von »capricioſo« zu ſprechen. Kunſtſchriftſteller des vorigen Jahrhunderts, wie Algarotti, wagten es zuerſt, über einzelne ſeiner monumentalen Malereien ein abfälliges Urtheil aufzuſtellen, und ſo hat ſich die Werthſchätzung des Meiſters im allgemeinen auf abſteigender Linie weiter bewegt; man vergleiche die Charakteriſtiken von Fiorillo, Kugler und Burckhardt.

Giulio ift um deswillen eine intereffante Erfcheinung in der Kunftgefchichte, weil er in feinen Werken vermöge des Anfchluffes an Raffael und Dank feiner grofsen Productivität eine klare Vorftellung von dem Charakter der ihren Gipfelpunkt überfchreitenden Kunftbewegung giebt, fo dafs er als der Erftgeborene des langlebigen Epigonenthumes in der Spätrenaiffance betrachtet werden darf.

Giulio Pippi, ein Sohn des nach Herkunft und Stand nicht weiter bekannten Römers Pietro Pippi mit dem Zunamen de' Gianuzzi, wurde nach der glaubhafteften Angabe bei Vafari im Jahre 1492 geboren. Als voll entwickelter Mann von mittlerer Statur und regelmäfsigen Gefichtszügen mit fchwarzen Augen und fchwarzem Haar hat ihn Raffael im Fresco der Vertreibung Heliodor's an der Seite des Marc Anton portraitirt, und an der Fenfterwand des anliegenden Conftantinfaales nahm fein Freund Francesco Penni bald nachher Gelegenheit, das Bildnifs zu wiederholen.

Ueber das Leben des Künftlers bis zum Tode Raffael's find die Nachrichten dürftig. Nichts Weiteres ift bekannt, als was feine Betheiligung an Malereien Raffael's angeht. Im Jahre 1508 war diefer nach Rom gekommen, und acht Jahre fpäter begegnet uns Giulio Romano zuerft als ein fertiger Maler, welcher mit Gewandtheit die künftlerifchen Mittel feines Lehrers handhabt. Wenn wir daraus fchliefsen, er fei fchon in jungen Jahren in Raffael's Atelier getreten, fo müffen wir uns dabei immer noch eine fehr günftige Vorftellung von dem Fleifse machen, mit welchem er feine Studienzeit benützte. Raffael hatte ihm und dem älteren Florentiner Penni Wohnung in feinem eigenen Haufe gegeben und hielt die beiden wie eigene Söhne. Natürlich bleibt der Gedanke an den Römer Giulio noch ausgefchloffen, wenn Raffael an Fr. Francia am 5. Sept. 1508 fchreibt, er hätte ihm das verfprochene Selbftportrait von einem feiner Schüler wohl malen laffen und dann die letzte Hand daran legen können, aber das gehe nicht an. Als jedoch in den Jahren 1514—16 die oberen Loggien des Vatican mit den 52 als die Bibel Raffael's bekannten Compofitionen und mit reichen Ornamenten al fresco bemalt wurden, waren die mit der Ausführung betrauten fechs erften Gehilfen Raffael's der Leitung Giulio Romano's unterftellt. Während der Meifter hierfür nur kleine Skizzen in Sepia entworfen hatte, machte Giulio Romano den Anfang mit der Herftellung farbiger Cartons und führte eigenhändig die Bilder der erften Kuppel aus, dann noch Einzelnes aus der Urgefchichte in den nächftfolgenden und wahrfcheinlich auch die Bilder der letzten farbenprächtigen Kuppel mit Scenen aus dem neuen Teftament. Es ift indeffen noch nicht gelungen, die Werke der vielen Hände, welche in den Loggien arbeiteten, im einzelnen kritifch zu fichten. Der damals zweiundzwanzigjährige Giulio erfcheint in denjenigen Bildern des Cyklus, welche Vafari ihm ausdrücklich zufchreibt, durchaus nicht ängftlich, eher felbftbewufst und beinahe keck. In draftifchem Vortrage zeigt er, was er kann. Auch in den kurz vorher begonnenen Malereien im Saale des Borgobrandes dürfte er dem ausführenden Meifter zur Hand gegangen fein. Ein weites Feld der Thätigkeit fiel ihm in Gemeinfchaft mit Penni zu, als die Stichkappen und die Decke der Loggia in Agoftino Chigi's Villa, der jetzigen Farnefina, mit Fresken nach den Cartons von Raffael zu bemalen waren (c. 1518). Die Selbftandigkeit, welche Raffael bei diefen Arbeiten feinen Schülern einräumte, fcheint uns heute fchwer vereinbar mit feiner eigenen Verantwortlichkeit für das Ganze: der fchwere ziegelfarbene Fleifchton und die öfters übermächtigen Formen der Körper haben

mit Raffael's Kunftweife wenig oder nichts gemein. Wie übrigens der Schüler in der Löfung coloriftifcher Probleme feine eigenen Wege ging, davon zeugen auch die Tafelbilder, welche er damals in Raffael's Atelier malte, und die dann unter der Firma des Meifters in die Welt gingen. So die an Franz I. nach Frankreich gefandten, jetzt im Louvre aufbewahrten Gemälde: der h. Michael, die fog. grofse h. Familie, die h. Margaretha, welches Bild Giulio Romano ganz malte, das Portrait der Johanna von Aragonien, ein Knieftück, an welchem nur der Kopf von Raffael herrührt. Zur Herftellung tiefer Schatten vermifchte Giulio feine Farben mit verkohlten Subftanzen, wie Rufs, pulverifirter Elfenbeinkohle oder Papierafche, und fchon Vafari urtheilte bei Befprechung einer mit Anwendung diefes Verfahrens gemalten Compofition: »Wäre die Farbe nicht fo mit Schwarz verfetzt, wodurch fie ganz und gar dunkel geworden ift, fo würde die Wirkung eine beffere fein, aber die angewandte Schwärze zerftört und verflüchtigt den gröfsten Theil der aufgewandten Mühen.« Auf Grund von Unterfuchungen der erwähnten Bilder in Paris urtheilt Charles Blanc: »Da die zuerft aufgetragene Farbenfchicht früher oder fpäter durchfchlagen mufs und, wenn die dicke Flüffigkeit des Oeles verflüchtigt ift, wieder zum Vorfchein kommt, fo müffen natürlich durch die forgfältigen aber zarten Retouchen Raffael's die fchwereren darunter liegenden Tinten heraustreten und die Wirkung des ganz feinen letzten Farbenauftrages zerftören.« Die Eigenmächtigkeiten in der Malweife des Schülers finden ihre erfte Rüge in einem von Sebaftiano del Piombo aus Rom an Michelangelo gefchickten Briefe vom Juli 1518, welcher ein allerdings ftark übertreibendes Urtheil des Venezianers über jene nach Frankreich verfchickten Bilder enthält: »Es find Figuren, die ausfehen, als hätten fie im Rauch geftanden, oder wie Figuren von Eifen, welche glänzen, ganz licht und ganz fchwarz.« Wahrfcheinlich ging Giulio Romano darauf aus, dem gehaffigen Venezianer im Colorit es gleichzuthun. Die gröfsere Ehre Raffael's mag er wohlmeinend im Auge gehabt haben, wenn er auf eigene Fauft die Bildwirkung den Gefahren feiner coloriftifchen Experimente preisgab. Vielleicht ift diefe Selbftandigkeit im technifchen Verfahren Schuld daran, dafs Giulio nie tiefgehendes Verftandnifs für die Eigenart von Raffael's Malweife erlangte und fich fo fpäter einmal bedenkliche Blöfsen gab. Andrea del Sarto hatte namlich eine Copie des Portraits von Leo X. nach Raffael angefertigt, die nach Mantua kam. Als einft Vafari bei ihm zu Gaft war, zeigte ihm Giulio diefes Bild als ein Werk Raffael's. Der florentiner Meifter aber kannte den Sachverhalt, und wies die Urheberfchaft Raffael's zurück. Giulio widerfprach: er müffe es doch am beften beurtheilen können, da er an etlichen Zuthaten, welche von ihm herrührten, die Striche feiner eigenen Hand wiederfinde. Vafari blieb ihm den Gegenbeweis nicht fchuldig, worauf Giulio Romano mit Achfelzucken erklärte: »Es ift aufser aller Ordnung, dafs ein grofser Meifter eines anderen Manier fo nachahmt und in allen Dingen fo ähnlich verfährt;« — gab fich aber doch zufrieden. Das Original, ein Juwel, ganz von des Meifters eigener Hand, ift heute noch in Florenz, jene Copie kam fpäter von Mantua nach Neapel, wo fie im Nationalmufeum noch erhalten ift. Die Täufchung, welche heutigen Tages dem Auge der Kenner nicht recht begreiflich erfcheint, wäre auch bei dem Schüler Raffael's wohl fchwerlich möglich gewefen, hätte diefer überhaupt der Malweife feines Meifters treulich fich angefchloffen gehabt.

Im Allgemeinen wird man fagen dürfen, dafs der Lehrer dem frühreifen und vielverfprechenden Schüler in weitherziger Gefinnung ein Vertrauen entgegenbrachte, welches der eigenen Verantwortlichkeit bedenklich weite Grenzen fteckte, während andererfeits der Schüler im Bewufstfein feines Könnens die Selbftverläugnung nicht befafs, welche für eine Verfenkung in die künftlerifchen Intentionen Raffael's, fowie für die perfönliche Aneignung derfelben unerläfslich ift und für den Erfolg eines Kunftwerkes doch immer den Ausfchlag giebt. So erklärt es fich auch, dafs gelegentlich geringere Kräfte, wie die Umbrier Eufebio di S. Giorgio,



Figur des Saulus aus der Steinigung des h. Stephanus. S. Stefano in Genua.

die Alfani und lo Spagna, felbft der Florentiner Bugiardini, in Werken forgfamfter Durchführung dem Stile Raffael's fo nahe kommen, dafs fie nicht felten mit dem grofsen Meifter verwechfelt werden, während dies bei Giulio Romano gegen unfere Erwartung nicht der Fall ift.

Giulio's volle künftlerifche Selbftändigkeit kann erft vom Tode Raffael's (1520) ab datirt werden, da fich keine älteren Erfindungen von feiner Hand nachweifen laffen. Im Jahre 1521 wurde er mit der Ausftattung der Villa Medici, jetzt Madama, am Monte Mario betraut und führte dort einige Fresken jedenfalls nach eigener Erfindung aus, von denen jedoch fo gut wie nichts mehr erhalten ift. In der Villa Lante auf dem Janiculus malte er Bilder zur Gefchichte des Numa Pompilius, aber diefe find dauernd unzugänglich, viel-

leicht ſogar vernichtet worden. Im Teſtamente Raffael's waren Giulio Romano und Penni zu Erben ſeines künſtleriſchen Nachlaſſes eingeſetzt worden, und ebenſo war es Raffael's Wunſch, daſs ſie mit Einwilligung der Auftraggeber ſeine unvollendet hinterlaſſenen Arbeiten übernehmen ſollten. Sein letztes Tafelbild, die Transfiguration, war an dem Paradebette des Todten ausgeſtellt ge-



Trojaner Schlacht. (Ilias V, 9—24.) Frescogemälde im Reſidenzſchloſſe zu Mantua. (Vergl. S. 37.)

weſen. Im Jahre 1522 erhielt Giulio 224 Kammerdukaten in Gold als Theilzahlung für die Rechnung des Bildes. Auch wenn uns dieſe Nachricht nicht aufbewahrt wäre, müſsten wir doch behaupten, daſs die coloriſtiſche Ausführung der ganzen unteren Hälfte mit der Geſchichte des dämoniſchen Knaben vorwiegend von der Hand des Schülers herrührt. Er allein hat das düſtere Colorit und die derbe Charakteriſtik, welche hier ſo ſtörend wirken, zu verantworten.

Schon im Jahre 1505 hatte Raffael den Nonnen von Monte Luce bei Perugia ein Bild der Krönung Mariä versprochen, mehr als die Zeichnung war aber nicht zu Stande gekommen. In die Ausführung theilten sich nun die beiden Ateliererben so, dafs Giulio Romano die obere Bildhälfte zufiel. Erst im Jahre 1525 konnte dieses aus zwei Tafeln zusammengesetzte Bild in Perugia zur Aufstellung gelangen; jetzt befindet es sich in der vaticanischen Galerie.

In den vaticanischen Stanzen harrte der gröfste Raum noch seiner Ausschmückung. Nicht lange nach Raffael's Tode waren hier nur die Personificationen der Gerechtigkeit und Milde, wahrscheinlich von Giulio Romano, in Oel auf die Wand gemalt worden. Die Schüler Raffael's hielten es für selbstverständlich, dafs sie die Arbeit fortführten. Sebastiano del Piombo, welcher sie ihnen entwinden wollte, brachte Michelangelo in Vorschlag. Aber jene hatten das Vertrauen des Papstes schon durch die erwähnten Allegorien gewonnen, fanden Glauben für die Ausfage, sie befäfsen für das Uebrige Cartons von Raffael und siegten so über die Intrigue. An die Ausführung gehend, entschieden sie sich, in altbewährter Art al fresco weiter zu malen, da schon damals die Verwendung des Oels bei Wandmalereien, der Sebastian das Wort redete, als unzweckmäfsig erkannt war. Lob verdienen hier eigentlich nur die beiden grofsen Bilder der Ansprache Constantin's an seine Krieger und der Schlacht des Constantin gegen Maxentius, welche beide Giulio Romano zugeschrieben werden. Verglichen mit den zugehörigen Cartons von Raffael, welche wir noch besitzen, zeigen diese Fresken einige Abweichungen besonders im Beiwerk, aber auch Zusätze. So im ersteren Bilde zwei Edelknaben und ein burlesker und wegen seiner Häfslichkeit auch von Dichtern ironisch gefeierter Hofzwerg. In beiden Bildern fällt zwar die Farbe ins Graue und Kalte — wefshalb sie Nicolas Poussin als wohlpassend zu der Art des Gegenstandes bezeichnen wollte, doch verdient die meisterhafte Durchführung, welche bei sehr sorgfältiger Ausführung leicht und ohne Mühe hervorgebracht scheint, unbedingte Anerkennung. Diese Fresken sind übrigens zu Lebzeiten des Papstes Leo's X. schwerlich vollendet worden. Nach einjähriger Unterbrechung liefs Clemens VII. die Maler wieder in den Palast, und diese vollendeten ihre Arbeit in der Sala di Costantino wahrscheinlich erst im Jahre 1524.

Als Raffael mit der Intendantur der Ausgrabungen von Leo X. betraut worden war, hatte ihm Giulio Romano besonders bei der Ausmessung von antiken Monumenten wichtige Dienste geleistet. Hier hatte sich für ihn nicht nur Gelegenheit zur Ausbildung seines bedeutenden Talentes als Architekt geboten, sondern er kam dabei auch in die Lage, archäologische Detailstudien zu treiben. Es wird ausdrücklich berichtet, Raffael habe seine Schüler nach den Reliefs der Trajanssaule zeichnen lassen. Die Früchte dieser Studien können wir noch nachweisen. So ist in der Constantinschlacht die Gruppe mit den gewundenen Trompeten ein von dort entlehntes Motiv. In den Schlachtenbildern der Loggien gehen sogar die Form und die Verzierungen der Schilde auf jenes Vorbild zurück. Giulio Romano war nebenher eifriger Sammler und Kenner von antiken Medaillen. In mehreren Briefen finden wir ihn bei derartigen Ankäufen seiner hohen Gönner zu Rathe gezogen. Die volle Hingabe an das Vorbild der römischen Antike, wie sie bisher besonders Literaten beseelt hatte, wurde jetzt auch bei Malern allgemein, so dafs diese hinfort den antiken Sculpturen in Rom als den höchsten Idealen nacheiferten. In unserem Kunstler, dessen Localpatriotismus wohl dabei im

Spiele war, kam diefe Gefchmacksrichtung zuerft zum klaren Ausdruck, und für den Charakter feiner Kunft ift fie von durchfchlagender Bedeutung. In der Bekleidung und Ausrüftung der Götter und Krieger befleifsigt er fich einer archäologifchen Correctheit, welche Bewunderung verdient, aber oft uns recht profaifch anmuthet. Ja feine Begeifterung für das Antiquarifche brachte ihn dahin, über die Anwendung des antiken Beiwerks hinaus zur copirenden Verwendung von antiken Vorbildern im Rahmen feiner Compofitionen zu fchreiten. Das war die Renaiffance, die Wiedergeburt der Antike nach feinem Sinn. Zutreffender indeffen wird man feine Kunft fowohl nach ihrem Charakter als auch nach dem Stoffe, welchen fie überwiegend und am beften vertritt, eine Kunft der antiken Reminiscenzen nennen können, und man wird ihr darum den in unferen Augen allerdings zweifelhaften Ruhm zuerkennen müffen, in einem directeren Verhältnifs zur römifchen Antike zu ftehen, als das bei der feines Lehrers der Fall war. Nichts defto weniger verläugnet er niemals, zumal im Wurf der Gewänder, den raffaelesken Stil, auch bekundet er in der Compofition durch gröfsere Bewegtheit der Linien wie durch die mehr anfprechende Vertheilung im Raum ein Streben nach höheren Zielen, als jene antiken Vorbilder erkennen laffen, ohne doch in Feinheit des Gefchmackes feinem grofsen Lehrer dabei nahe zu kommen. Der künftlerifche Bildungsgang unferes Malers brachte es mit fich, dafs eine mehr abftracte Vorftellung von der Natur des menfchlichen Körpers in ihm reifte. Seiner Formenfprache fühlt man es an, wie logifche Berechnung das Spiel der Muskeln in Bewegung fetzt. So kommt es denn, dafs feine Geftalten, obfchon fie ficher auftreten und fich richtig bewegen, dennoch den Eindruck machen, als ob es ihnen nicht recht Ernft mit ihrem Affect ift. In den meiften Fällen halten in feinen Werken das Vorbild Raffael's und das der römifchen Antike fich die Waage. Beide Einflüffe aber weifs er fo vollftändig mit einander zu verfchmelzen, dafs daraus ein neues, feiner Kunft einen felbftändigen Charakter gebendes Wefen entftanden ift. Auch ftofflich fchliefsen fich feine hiftorifchen Compofitionen oft genug an feine Vorbilder an.

Wie Giulio Romano vorwiegend für grofse monumentale Decorationen gearbeitet hat, fo haben auch feine übrigens nicht zahlreichen Tafelbilder etwas von dem Charakter jener Kunft. Ein in's Breite gehender Vortrag bei flüffiger und gewandter Behandlung ift ihnen durchgehends eigen. Religiöfe Gegenftände konnten ihn am wenigften feffeln, da Neigung und Befähigung für die Darftellung mythifcher oder antik-hiftorifcher Scenen bei ihm entfchieden vorwiegen. Sein ganzes Streben ift auf die antiken Ideale gerichtet, und diefen feinen Beftrebungen ift wenigftens der dauernde Erfolg zum Lohne geworden, die römifche Antike popularifirt zu haben, ein Refultat, unter deffen Nachwirkungen wir noch heutigen Tages ftehen. Am beften lernt man den Künftler in feinen überaus zahlreichen und fo geiftreich wie correct entworfenen Handzeichnungen fchätzen. Da er in fpäteren Jahren gröfsere Bilder kaum eigenhändig ausführte, ift das Studium derfelben für die Kenntnifs Giulio's unerläfslich. Aber auch hier verläugnet er keineswegs die für ihn durchaus charakteriftifchen Eigenthümlichkeiten: ein ftarkes, oft prätentiöfes Selbftgefühl im Ausdruck der Köpfe, mittelmäfsigen Wurf der Gewänder und einen mehr oder minder empfindlichen Mangel an raffaelifcher Grazie.

Wenn berichtet wird; Giulio Romano habe fich erft nach Vollendung des

Bildes für Perugia von Francesco Penni getrennt, fo darf das nur auf die Seite feiner Thätigkeit bezogen werden, welche beide als Erben Raffael's verband. Nun war zwar während der Regierung des nordifchen Präceptors Dedel als Hadrian VI. die officielle Kunftthätigkeit in Rom auf kurze Zeit vollftändig ins Stocken gerathen, fo dafs Giulio Romano nach Vafari's Verficherung dem Hungertode nahe gewefen wäre; aber verfchiedene Gründe nöthigen uns anzunehmen, dafs Giulio in diefer Zeit neben der Arbeit an raffaelifchen Tafelbildern auch fchon einige felbftändige Malereien ausgeführt habe. So die anfprechende Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes in der Sakrifteikapelle der Peterskirche, ein Werk, welches mehr als irgend ein anderes dem keufchen Gefchmack raffaelifcher Vorbilder fich nähert. Das im Nationalmufeum zu Neapel befindliche Tafelbild (VI. 5.): »die Madonna della Gatta« geht im Wefentlichen zurück auf das »die Perle« genannte und felbft fchon mit feiner Beihilfe ausgeführte Madonnenbild Raffael's in Madrid. Der Zuname jenes Bildes rührt von der Katze her, welche, im Vordergrund angebracht, wegen der grofsen Naturwahrheit vor Allem die Bewunderung der Zeitgenoffen fand: ein fehr merkwürdiges Symptom des Umfchwunges im künftlerifchen Intereffe! Giulio Romano zeigt fich hier abhängig vom Gefchmack tüchtiger Niederländer wie Mabufe u. A., welche, damals in Italien fich bildend, durch lebendige Auffaffung des Vulgären die Kühle ihres religiöfen Gefühles aufzuwiegen fuchten. Andere in Rom befindliche Altarbilder übergehen wir. Unter feine Hauptwerke zählt die grofse Altartafel in der Kirche S. Stefano zu Genua mit der Steinigung des Stephanus. Hier ift die Gruppirung merkwürdiger Weife die altbyzantinifche des alexandrinifchen Cosmas. In der Mitte fteht der Heilige, im Halbkreis umftellt von Steine fchleudernden wilden Männern. Zur Rechten fitzt Paulus, ein jugendlicher Herkules, während fenkrecht über dem durch einen herabfallenden Lichtftrahl verklärten Stephanus Gott Vater und Chriftus über Wolken fchweben. Leider ift der Kopf des Martyrers übermalt und die in tiefem Tone gehaltene untere Bildhälfte ftark nachgedunkelt. Für die Geftaltung und Bewegung der Körper ift der Maler hier dem Canon Michelangelo's gefolgt, zu dem er fich ähnlich ftellt, wie fonft Sebaftian del Piombo. Diefe Wahrnehmung mufs überrafchen, wenn man an die Gegensätze denkt, welche zu Raffael's Lebzeiten die Beftrebungen beider Männer trennten. Aber nach dem Tode Raffael's erlofch auch bald die Animofität der Parteien. Die ganze nachraffaelifche Kunftthätigkeit der römifchen Schule erfcheint wie gebannt von den Kunftregeln Michelangelo's, fo dafs felbft ein Maler von dem Bildungsgange und der Begabung Giulio's davon nicht unberührt bleiben konnte. Weniger manierirt als andere diefer fpäteren Zeit angehörende Werke find die vier hiftorifchen Compofitionen aus der römifchen Gefchichte in der Nationalgalerie zu London (643, 644). In diefen friesartigen Bildern von lebendiger, geiftreicher Conception und von harmonifcher leuchtender Färbung zeigt fich die Kunft des Meifters in einem fehr günftigen Lichte. Der Einflufs Raffael's wiegt hier entfchieden vor, wie man aus dem Vergleiche mit den Fresken in den vaticanifchen Stanzen leicht erkennen kann, weshalb wir geneigt find, die Entftehung der Bilder in diefelbe frühe Zeit zu fetzen.

Ueber feine perfönlichen Verhältniffe erfahren wir durch Benvenuto Cellini in deffen Lebensbefchreibung (I. 5.) Dinge, welche ausnahmsweife glaubhaft erfcheinen. Diefer rühmt fich feines intimen Umganges und entwirft draftifche



Bacchanal. Frescogemälde im Palazzo del Te.

Bilder von den ausgelaffenen Gelagen, an welchen fich die jugendlichen Kraftgenies ergötzten. Giulio Romano begegnet uns auch in dem nicht minder anrüchigen Verkehr mit dem venezianifchen Literaten Pietro Aretino. Marc Anton hatte nach Zeichnungen Giulio Romano's, welche anftöfsige Sonette des Aretino illuftrirten, Stiche angefertigt, deren Publication den Unwillen des Papftes erregte und Marc Anton in den Kerker brachte. Gleiche Strafe würde nach Vafari's Verficherung Giulio getroffen haben, wäre er nicht rechtzeitig nach Mantua gegangen.

Federigo II. Gonzaga, Herzog von Mantua, fchrieb am 29. Auguft 1524 an feinen Agenten, den Grafen Baldaffare Caftiglione in Rom: »Abbadino hat uns gefagt, dafs der Maler Julio zu Uns zu kommen wünfcht, und wir haben das allergröfste Verlangen darnach, weil wir vorhaben, feiner fo herrlichen Gaben für Malerei und Architektur Uns zu bedienen. Wir wünfchen darum, dafs Ihr alle Anftrengung macht, ihn mit Euch herzuführen. Wir haben einige Unternehmungen zu Marmirolo fuspendirt, um fein Gutachten und feinen Rath dafür einzuholen. Er foll unverzüglich kommen, damit die Ausführung diefes unferes Baues nicht zurückftehe und in der Schwebe bleibe.« Schon am 5. September konnte der Graf feinem Gebieter melden, es fei auch des Malers gröfster Wunfch, darauf eingehen zu können. Schliefslich berichtet der Graf unterm 4. October, am nächften Tag werde Giulio die Reife über Loreto nach Mantua antreten. Im December deffelben Jahres wird in den herzoglichen Rechnungsbüchern fchon eine Zahlung an ihn aufgeführt. Der Verbreitung feines Rufes als Künftler hatte er es alfo zu danken, dafs er zu glücklicher Stunde jener fatalen Verwickelung in Rom entrann, und feine Thätigkeit in den neuen Verhältniffen beweift, dafs es nur der entfprechenden Impulfe bedurfte, damit er feine Kraft in weiteren und höheren Sphären bewähre. Federigo Gonzaga's lebhaftes Intereffe für die bildende Kunft war ein Erbtheil der Familie, welche vormals mit vielen Opfern und in feltener Selbftverläugnung den vielumworbenen, aber wenig umgänglichen Mantegna fünfzig Jahre lang an ihren Hof zu feffeln und wie ein Glied der Haufes zu halten wufste. In Giulio Romano hatte der Herzog jetzt einen Künftler geworben, welcher die glänzenden Eigenfchaften eines gewiegten Hofmannes aus der hohen Schule des Vaticans mit einer folchen Productivität und mit fo unverwüftlichem Schaffenstrieb verband, dafs den weitgehenden fürftlichen Intentionen und Plänen damit in jeder Weife gedient war. Zwifchen beiden Männern entwickelte fich ein nahes perfönliches Verhältnifs, in Folge deffen der Maler eine fo hervorragende und einflufsreiche Stellung bei Hofe gewann, wie fie auch in den Zeiten der Renaiffance ihres Gleichen kaum findet. In leicht begreiflicher Rivalität mit den Efte von Ferrara, den Sforza von Mailand, den Montefeltro von Urbino, ging der Gonzaga darauf aus, feiner Refidenz durch die Mittel der Kunft den Stempel der grofsen Zeit zu verleihen, nachdem diefes Ziel durch die in fich concentrirte, wenn auch in ihrer Art einzig daftehende Kunftthätigkeit Mantegna's nicht eben erreicht war. Dagegen hat Giulio Romano diefe Aufgabe in einem Umfange gelöft, dafs der Charakter der Stadt trotz aller über fie hingegangener Stürme glänzende Spuren feiner fchöpferifchen Wirkfamkeit noch unverwifcht trägt, ja der Ruf und die Bedeutung Mantua's mit feinem Namen unzertrennlich verbunden find. Im Jahre 1526 wurde der Maler durch fürftliches Decret zum Bürger von Mantua ernannt (5. Juni). Eine Woche fpäter wird ihm dafelbft ein Haus zu erblichem Befitz zugefprochen (13. Juni) durch einen Erlafs, welcher merkwürdig genug

anhebt: »Unter den übrigen hervorragenden Künften der Sterblichen ift uns immer die Malerei als die herrlichfte erfchienen; denn allein durch diefe einzige und fcharffinnigfte Rivalin der Natur ift es uns vergönnt, Bilder und Gleichniffe von uns felbft wie von allem übrigen zu betrachten.« Es ift dann von dem Verhältnifs Alexander's des Grofsen zu Apelles die Rede. — Bald nachher wird ihm der Titel eines »nobile« und »vicario di Corte« und das damit verbundene Amt der Intendantur aller Bauunternehmungen in der Graffchaft übertragen (31. Auguft). Selbft die Privaten follten ihm ihre Baupläne zur Begutachtung unterbreiten. Sein Jahresgehalt bezifferte fich auf 500 Dukaten, eine enorme Summe, wenn man bedenkt, dafs dazumal der Preis der Lebensmittel nur den vierzigften Theil des gegenwärtigen betrug: Diefelben Rechnungen, welche diefe Angabe verbürgen, führen in einer Lifte von 43 durch Giulio Romano befchäftigten Malern, Bildhauern und Kunfthandwerkern fo niedrige Ziffern der Tageslöhnung auf, wie man fie nicht für möglich hielte, hätten die Preife der Lebensmittel dem nicht entfprochen. Die am höchften befoldeten Maler, 29 an der Zahl, erhielten 20 Pfennige Tageslohn mit Ausnahme des Primaticcio, welchem täglich 35 Pfennige zufielen. Für Giulio's perfönliche Stellung zum Herzog ift die von Vafari erzählte Anekdote bezeichnend, dafs ihm diefer gelegentlich mit einem feiner Favoritpferde Namens Luggieri ein Gefchenk gemacht habe. Im Jahre 1529 verheirathete fich Giulio mit der Mantuanerin Elena aus dem adligen Gefchlecht der Guazzo-Landi, welche ihn mit den drei Kindern aus diefer Ehe, Raffael, Virginia und Crifeide, überlebte. Der Sohn war für die Künftlerlaufbahn beftimmt, ftarb aber frühzeitig.

Der Glanz und die Auszeichnung, welche dem Römer in Mantua zu Theil wurden, verfehlten übrigens nicht, auf die Berufsgenoffen magnetifch zu wirken. Benvenuto Cellini erzählt (I. 8), er habe dort durch die Empfehlung feines alten Freundes, welcher ihm mit unfchätzbaren Liebkofungen begegnete, Befchäftigung gefunden. Weniger angenehm mufs dem Hofmaler die Ankunft des früheren Genoffen Penni gewefen fein, welcher, »von der Freundfchaft für Giulio hingezogen und von der Hoffnung befeelt, in Mantua Arbeit zu finden« (Vafari), ungefähr gleichzeitig (1528) eintraf. Aber Giulio Romano foll ihm fo unliebenswürdig entgegengetreten fein, dafs er fchleunigft wieder abreifte. Schwerlich auch hätte er fich mit einer Stellung begnügt, wie fie damals Primaticcio, dem nachmaligen Günftling Franz' I. und Gründer der Schule von Fontainebleau, unter dem Trofs der Schüler und Gehilfen fechs Jahre lang genügte. Als in fpäteren Jahren Vafari nach Mantua reifte (1542), war, wie er felbft erzählt, der Beweggrund dazu nur das Verlangen, den ihm perfönlich unbekannten Meifter und feine Werke zu fehen. Der berühmte Biograph fchildert uns, wie fie beide fofort intim geworden feien, und wie Giulio Romano, hocherfreut über den Befuch, die vier Tage des Aufenthaltes nicht von feiner Seite wich, um ihm alle feine Werke zu zeigen. Aus dem Briefwechfel Giulio's mit Pietro Aretino erfahren wir, dafs auch Tizian nicht verfchmähte, von dem Mantuaner Hofmaler beiläufig Notiz zu nehmen. Doch die Briefe, welche der Herzog mit Tizian wechfelte, beweifen fchon durch den Ton, in dem fie gehalten find, dafs der Fürft an den Werken des Venezianers, deren er nicht genug bekommen konnte, Vorzüge fchätzte, welche die grofse Productivität feines Hofmalers ihm nicht erfetzen konnte. Ja die Hochachtung vor dem grofsen Namen Tizian's nöthigte den Fürften, feine Mahnungen in rückfichtsvoller, faft

ſcheuer Form vorzutragen, während er doch Giulio gelegentlich droht: »er werde bei Nichterfüllung gewiſſer Bedingungen mit ihm in einer Weiſe verfahren, welche ihm in hohem Grade unangenehm werden könnte« (10. Nov. 1531), und: »Wenn Ihr Eure Verſprechungen wieder nicht halten wollt, ſo werden Wir uns nach anderen Malern umſehen, welche das Angefangene vollenden ſollen« (25. Juli 1528). Es handelt ſich hier um die Decoration desjenigen Gebäudes, welches die künſtleriſche Bedeutung Giulio's am vollſtändigſten zur Geltung bringt, des Palazzo del Te.

Kaum war der Römer in Mantua angekommen und von dem Grafen Caſtiglione ſeinem neuen Herrn vorgeſtellt worden, als dieſer ihn vor das Stadtthor S. Sebaſtiano (jetzt Puſtala) zu einem inmitten einer Aue gelegenen, mit einer Anzahl Ställe für das herzogliche Geſtüt beſetzten Platz führte, welcher den Namen Te (urſprünglich Tejetto) hatte. Der Herzog äuſserte, daſs es ſein Wunſch ſei, »der Platz möchte ein wenig, doch ohne Schädigung des alten Gemäuers, hergerichtet werden, damit man hierher zum Frühſtück oder Mittagsmahl vom Spaziergang ſich zurückziehen könne«. Giulio lieſs zunächſt die vorhandenen Mauern durch einen Ziegelbau erhöhen. Nach ſeinen Angaben wurden die Umrahmungen der Fenſter und Thüren mit reichen Stuccaturen verkleidet und aus demſelben Material die reichen Ziergliederungen der flachen Gewölbdecken hergeſtellt nach demſelben Verfahren, welches Giovanni da Udine als ſeine Erfindung in den Loggien des Vatican mit ſo glänzendem Erfolg zur Anwendung gebracht hatte. Der Eindruck, welchen dieſe mit verhältniſsmäſsig geringen Mitteln in dem Zeitraume von zwei Jahren ausgeführten Arbeiten machten, entzückte mit vollem Recht den Auftraggeber, welcher ſich in Folge davon zur Erweiterung des bisher kleinen Caſinos zu einem Palaſte entſchloſs. Wir kommen darauf weiterhin zurück. Zunächſt intereſſirt uns die maleriſche Ausſtattung der Räume.

In dem groſsen Saale, welchen man links vom Veſtibül betritt, umzieht die Wandflächen ein gemalter ſehr hoher Sockel mit imitirten Sculpturen. Darauf ſind Pferde des markgräflichen Geſtütes in Lebensgröſse in Profilanſicht dargeſtellt. Die Schärfe der Zeichnung und das auſserordentlich intenſive Colorit verfehlen nicht, die Illuſion des Leibhaftigen hervorzurufen. In dieſer Gattung von Darſtellungen hat ſchwerlich das Fresco eine gleiche Kraft der Wirkung wieder erreicht. Dieſe Pferdebilder mit ihrer ſchier portraithaften Erſcheinung ſind auf die Dauer allerdings keine angemeſſene Zimmergeſellſchaft, aber vielleicht war der Geſchmack des Fürſten hier maſsgebend, ſo daſs den Maler in Bezug auf die Wahl des Gegenſtandes keine Schuld träfe. Hervorragender ſind die Malereien im zweiten Saale. Giulio hat hier ſeiner Kunſt das ſchönſte Denkmal geſetzt. Nach dem Eindruck, welchen die in Rom von ihm ausgeführten Fresken machen, iſt man gewöhnt, das Ziegelroth des Incarnats und das ſchwärzliche Dunkel der Schatten gleichſam als die Signatur ſeines Pinſels zu betrachten. Aber davon iſt hier wenigſtens in den Deckenmalereien nichts zu ſehen. Bei einer im Allgemeinen hellen Färbung iſt den Tönen eine hohe Leuchtkraft verliehen, und dieſe ſtimmt mit der weichen Modellirung überaus harmoniſch zuſammen. Die Darſtellungen der Deckengemälde ſind dem Mythus von Amor und Pſyche entnommen, und zwar enthalten die zwanzig Lünetten der Kuppel folgende Scenen: 1. Vom Volke wird der Pſyche ein Opfer dargebracht wegen ihrer Schönheit, welche als ein Göttergeſchenk zum Troſt der Sterblichen gilt; 2. Der Vater der Pſyche erhält auf Befragen des Orakels des mileſiſchen Apollo die Prophezeihung zahl-



Fang eines Seefisches. Getuschte Federzeichnung im Louvre.

reicher und fchwerer Leiden; 3. Venus, eiferfüchtig auf die Schönheit der Pfyche, bedeutet Amor, diefe zu einer ihrer nicht würdigen Liebe zu bewegen; 4. In das anmuthige Mädchen felbft verliebt, veranlafst Amor den Zephir, fie zu rauben, und diefer vollführt die That fo, dafs er Pfyche auf den Wagen des Neptun nach der Königsburg Amors entführt; 5. Hier vergnügen fich Liebende bei einem freudenreichen Banket, doch ift Amor den Augen der Pfyche verborgen; 6. Ihre Schweftern, durch ihr geheimnifsvolles Gefchick zur Eiferfucht gebracht, bringen ihr Gaben und ftacheln fie auf, an der Liebe deffen zu zweifeln, der fich felbft nicht zu zeigen wagt; 7. Pfyche betrachtet wohlgefällig gegen das ihr ertheilte Verbot den bei trübem Lampenlichte fchlafenden Amor; 8. Amor erwacht und verläfst fie erzürnt, während der Gott Pan der Unglücklichen mitleidig (?) zu Hilfe kommen will; 9. Venus erwirkt von dem thronenden Jupiter die Ausfendung des Merkur, um Pfyche aufzufuchen; 10. Merkur, auf einer Wolke einherfahrend, verkündet den Willen des Göttervaters durch den Schall einer Trompete; 11. Venus tritt zu Juno und Ceres, um fie für fich zu gewinnen, da fie deren Theilnahme für Pfyche befürchtet; 12. Pfyche wendet fich vergeblich hilfeflehend an Juno; 13. Sie tritt vor Ceres mit gefammelten Aehren, aber diefe kehrt ihr den Rücken; 14. Pfyche wird in Gegenwart der Venus von drei Frauen durch Haarraufen gepeinigt; 15. Pfyche fitzt traurig an einem Haufen Getreidekörner, deren verfchiedene Arten fie auseinanderlefen foll; 16. Pfyche empfängt von einem Adler inmitten feindlicher Drachen ein Gefäfs mit dem Waffer des Styx; 17. Sie raubt in Gegenwart eines gigantifchen Flufsgottes die Wolle gefchorener Schafe; 18. Pfyche empfängt zwifchen Furien und dem Cerberus ftehend von Proferpina ein Gefäfs; 19. In Todesfchlaf verfunken, weil fie das Gefäfs aus der Unterwelt öffnete, wird fie von Amor durch Berührung mit einem Pfeil wieder belebt; 20. Venus entläfst Amor aus ihrem Dienft und der Gefellfchaft der Grazien, um an feine Stelle den Bruder Amor's, Hymenaeus anzunehmen. — In der Mitte der Decke ift auf horizontaler Fläche die Hochzeitsfeier von Amor und Pfyche unter Theilnahme aller Götter dargeftellt, während in den übrigen Zwickeln muntere Genien fich bewegen.

Man fieht, wie der Vertheilung des Stoffes im Raum Raffael's Compofitionen zur Farnefina, mit deren Ausführung Giulio Romano betraut gewefen war, zum Vorbilde gedient, wie einzelne Compofitionen des Schülers die des Lehrers zur Vorausfetzung haben. Giulio Romano liefert hier den Beweis der felbftbewufsten Kraft feiner eigenen Phantafie. Seine Erzählung ift zwar breiter und draftifcher als die feines Lehrers, leidet aber trotzdem an dem empfindlichen Fehler, ohne Unterlegung eines befchreibenden Textes in ihrem Zufammenhange dem Verftändnifs nicht klar zu fein. Deutlich erkennt man ferner, wie die Fresken Mantegna's im herzoglichen Palafte, eines Meifters, auf deffen Verhältnifs zur Natur der Schüler Raffael's allerdings nicht eingehen konnte, doch wegen der kühnen Löfung des fchwierigen Problems der Körperverkürzungen ihn intereffirt und angezogen haben mufsten; denn mit grofser Gewandtheit handhabt er hier diefelben Gefetze mit Berechnung auf den Standpunkt des Befchauers. So erfcheinen die Perfonen im Bilde der Hochzeitsfeier in natürlicher Gröfse, obwohl die von dem Contur umfchloffenen Körperflächen nur eine Elle meffen. Das Impofante der ganzen Darftellung beruht vorwiegend auf der Kühnheit und Sicherheit der Zeichnung.

Einen im Ganzen weniger günftigen Eindruck machen die grofsen Fresken

an den Wänden, wo das erotifche Leben in mehr vulgären Vorftellungen veranfchaulicht ift, nicht ohne bedenkliche Ueberfchreitung der Grenzen des Zuläffigen. Neben Scenen voll Humor, namentlich in der Schilderung von Bacchanten und Satyrn, ftehen doch auch Proben von hohlem Manierismus, kühler Empfindung und gefpreizter Charakteriftik. Das Vorbild der in erhabener Ruhe verharrenden Götterftatuen der Antike reimt fich eben nicht zufammen mit der zügigen Formenfprache, welche dem Naturell des Künftlers entfprang. Aus der Vermifchung beider Elemente find Widerfprüche entftanden, welche fchlechterdings nicht auszugleichen find. Betrachtet man dagegen das in diefen Darftellungen zur Verwendung kommende Gethier, Kameele, Elephanten und Leoparden, Efel und Ziegen, auch die Satyrn können hier mitgezählt werden, fo gewinnt man den Eindruck der Natürlichkeit und die Empfindung des Leibhaftigen fo unmittelbar, wie etwa fpäter bei Rubens und Jordaens.

In dem folgenden Raume hat Primaticcio nach Zeichnungen von Giulio Triumphzüge in einer Anzahl Flachreliefs von Stuck angebracht. Vafari erkannte darin ganz unbefangen die römifchen Heerfchaaren von der Trajansfaule wieder, und doch war dies durchaus nicht die Meinung der Darftellung. Die Schilde einzelner Krieger tragen das Wappen des Kaifers Sigismund, woraus man auf die Abficht, dafs die Verherrlichung diefes Kaifers dargeftellt werden foll, fchliefsen und die auf der Darftellung vorkommenden Lictoren und Opferpriefter entfprechend deuten mufs. Hier zeigt fich recht deutlich, wie der Meifter, von der römifchen Antike begeiftert, vor den letzten Confequenzen diefer feiner Gefchmacksrichtung nicht zurückfchreckte. Man mufs aber auch diefe Darftellungen mit den berühmten Triumphzügen des Mantegna vergleichen (jetzt aus Mantua nach Hampton Court verfetzt), um fich bewufst zu werden, wie verwandte künftlerifche Intenfionen in verfchiedenen Zeiten fo durchaus verfchieden zum Ausdruck kommen. Während bei dem älteren Meifter die Maffen durch ein ernftes Stilprincip beherrfcht werden und mit einer faft naiven Treue die rein accefforifche Ausftattung dem Apparat der Antike entnommen ift, find hier zum Beften einer fchier modernen Aufregung die Schranken des erhabenen Stiles durchbrochen, und daneben macht fich in unmotivirten Anachronismen ein folides archäologifches Wiffen gefliffentlich breit. Das Deckengemälde, welches den Sturz des Icarus darftellte, ift zu Grunde gegangen. Im nächften Zimmer find in 16 Medaillons Scenen aus dem täglichen Leben dargeftellt, wie der Fang eines grofsen Seefifches, ein Gemälde, deffen wenig abweichende Vorlage von der Hand des Meifters wir in einer fehr fchönen Handzeichnung des Louvre wiedererkennen.

Die Gemälde des letzten Saales fchildern den Sturz der Giganten. Man hat verfucht, diefe Erfindungen unferem Meifter abzufprechen, doch wohl nur wegen der das Gefühl beleidigenden Rohheit, welche fich in ihnen offenbart. Wir haben noch die darauf bezügliche Rechnung mit der Quittung von der Hand Giulio's, überdies feinen Rechenfchaftsbericht an den Herzog, woraus beiläufig hervorgeht, dafs die Gemälde am 31. Juli 1534 nach 29 Monaten Arbeit vollendet waren. Aufserdem befitzen wir die beredte und anerkennungsvolle Schilderung feines Biographen Vafari. Das Alles giebt den zuverläfslichen Beweis, dafs wenigftens die Erfindung von Giulio herrührt, wenn auch Gehilfen hier ebenfo wie in den anderen Räumen unter feiner Leitung und Auffícht die Ausführung übernahmen. Auf wunderlichere und mehr groteske Vorftellungen als die im Saal der Giganten dürfte

fchwerlich die menfchliche Phantafie je wieder verfallen. Bedenkt man dabei, dafs feit Raffael's Tode bis zur Entftehung diefer Bilder nicht viel mehr als ein Jahrzehnt verfloffen war, fo erfcheint hier die totale Verläugnung aller idealen Beftrebungen gerade bei dem Führer der Raffaeliten in einem wahrhaft tragifchen Lichte. Läfst man beim Eintritt in den nicht eben grofsen Saal das Auge über die Wände gleiten, fo fcheint alles im Begriff zufammenzuftürzen. Die Felsblöcke des fingirten Wandgemäuers klaffen haltlos auseinander. Säulen, Gefimfe und Bögen find geborften oder brechen zufammen wie bei einem fchrecklichen Erdbeben, und unter der Wucht der Maffen krümmt fich vergeblich das nervige Gefchlecht grinfender Giganten, für die ein Mafsftab gewählt ift, dafs der Umfang ihrer Finger ungefähr dem eines menfchlichen Armes gleichkommt. Wenden wir aber den Blick nach der Decke, fo bietet fich uns ein neues, nicht minder effectvolles Schaufpiel dar. Die Kuppelwölbung ift durch einen Wolkenkranz in zwei Theile gefchieden. Diefe Wolkenfchicht bildet das Fundament eines kühn verkürzten Rundtempels von zehn Säulen, unter welchem der Thron des Jupiters fchwebt. Juno reicht dem grollenden Gemahl das Blitzbündel, und von panifchem Schrecken ergriffen ftiebt die Schaar der Himmelsbewohner, 60 überlebensgrofse Götter, Göttinnen und Genien auseinander und zwar vorwiegend in der Richtung auf den Befchauer, auf den allein fchon das bedenkliche Fundament des Tempels nicht eben beruhigend wirkt. Vor unferen Augen vollzieht fich die fchauerliche Tragödie eines mikrokosmifchen Weltenunterganges fo aufdringlich, als wenn es dabei auch auf uns abgefehen wäre, denn die Wände des Zimmers follen den couliffenartig zufammengefchobenen Raum des Univerfum vorftellen. Algarotti traf fchon das Richtige, wenn er an den Effect einer Camera obfcura erinnerte.

Noch find zwei Cyklen von Malerei zu erwähnen, welche unmittelbar darauf in demfelben Palaft ausgeführt wurden: im Veftibül die Gefchichte David's, wovon nur noch Lünettenbilder erhalten find, im Stil und Gefchmack der Gigantendarftellungen, und die Fresken des Cafino. Hier bilden die Freuden und Leiden des menfchlichen Lebens das Thema von Darftellungen, welche befonders den Culturhiftoriker intereffiren müffen, da fie eine merkwürdige Mifchung antiker und moderner Vorftellungen aufweifen, wie fie etwa in den damaligen Aufführungen römifcher Comödien zur Darftellung kamen. In der Einführung allegorifcher Gottheiten in Scenen aus dem gewöhnlichen Leben, mehr noch in dem Cultus einer Statue ift das philofophifche Bekenntnifs des Renaiffancemenfchen niedergelegt.

Die Gemälde des Palazzo del Te geben eine beinah umfaffende Vorftellung von dem Charakter der Kunft Giulio Romano's. Sie repräfentiren aufserdem, wenigftens in ihren früheren Theilen, den Höhepunkt feines Stiles. Dafs die Malereien im Saal der Giganten eine Ausfchreitung waren, dem Gefchmack der Zeit allerdings entfprechend, wie die Schilderung Vafari's beweift, aber darum doch noch nicht fo folgenfchwer, wie man fürchten könnte, dafür bürgen die fpäteren Erfindungen des Meifters. Die gefeierten Fresken in dem Luftfchloffe Marmirolo find freilich, wie das Gebäude felbft, fpurlos verfchwunden, ebenfo die Decorationen für die zu Ehren des Kaifers Karl V. im Jahre 1530 veranftalteten Feierlichkeiten, nicht minder die bei Gelegenheit der Hochzeitsfeier feines Fürften (1531), und fchliefslich die für deffen Leichenbegängnifs (1540) gemalten Feftdecorationen. In den Jahren 1537 und 38 entftand in einem Saale des Refidenzfchloffes

ein Cyklus von Fresken, welche den trojanifchen Krieg fchildern und noch leidlich erhalten find. Giulio Romano hat in diefen Compofitionen das volle Mafs feines Enthufiasmus für die Antike zum Ausdruck gebracht. Aber fo lebendig auch die Darftellungen erfcheinen, fo wenig find fie doch von dem Vorwurfe des Manierismus und der Neigung zu Uebertreibungen freizufprechen. Gefetze und Schranken der idealen Kunft fcheinen für unferen Künftler eben nur dazu vorhanden zu fein,



Madonna della catina. Dresdener Galerie.

um überfchritten und durchbrochen zu werden, gleich als hätten fie feinen künftlerifchen Thatendurft gehemmt.

Es liegt im Wefen der Richtung Giulio's, dafs religiöfe Gegenftände ihm weniger zufagten; nur felten ging er an derartige Aufgaben. Seine umfangreichfte Arbeit diefer Art find die Cartons zu den Chorfresken im Dom zu Verona mit Scenen aus der Mariengefchichte (1529). Der eben fo tüchtige wie nüchterne Veronefer Maler Carotto hatte die Ausführung derfelben als unter feiner Würde ausgefchlagen,

Francesco del Torbido, gen. il Moro, trat an feine Stelle, aber die Vollendung verzögerte fich bis 1534. Erwahnung verdienen auch die Fresken in einer Kapelle von S. Andrea zu Mantua, die Kreuzigung Chrifti und das Mirakel einer Auffindung von Ampullen, zu welchen er die Cartons lieferte (1531). Die zugehörige Altartafel mit der Geburt Chrifti ift über England in die Galerie des Louvre (No. 293) gewandert. In zahlreichen Tafelbildern, welche Giulio Romano's Namen führen, ift die Hand des Meifters nicht mit Sicherheit nachzuweifen; denn Bilder, welche durch alte Nachrichten beglaubigt find, wie die leichtfertigen Arbeiten in Berlin und die mit Liebe und Fleifs durchgeführten in anderen Sammlungen, find unter fich fo verfchieden, dafs der Feftftellung eines kritifchen Mafsftabes erhebliche Schwierigkeiten im Wege ftehen. Recht günftig kommt dagegen der reife Stil Giulio's zur Geltung in dem Tafelbilde der Madonna della catina, jetzt in der Dresdener Galerie (No. 82), welche im Jahre 1536 im Auftrage des Herzogs gemalt wurde. Das Chriftkind fteht, um gebadet zu werden, in einem Becken und lehnt fich an feine Mutter. Im Rücken begiefst es der kleine Johannes. Hinter Maria fteht die h. Anna, zierlich ein Handtuch zum Abtrocknen bereit haltend, im Hintergrunde der h. Jofeph. Das Motiv hat etwas Genrehaftes und in dem neckifchen Ausdruck der Kinderköpfe etwas Triviales, was dem grofsen Stile der Zeichnung nicht recht angemeffen erfcheint.

Unter der Regierung des neuen Herzogs, früheren Cardinals Ercole, fcheint die Thätigkeit Giulio's als Maler mehr zurückzuftehen. Uebernommene Aufträge läfst er fogar unausgeführt. Dafür treten jetzt grofsartige bauliche Unternehmungen in den Vordergrund. Schon in Rom war feine Thatigkeit als Architekt nicht ohne Bedeutung gewefen. Neben einer Anzahl von Paläften kommt dort in erfter Linie die fchon erwähnte Villa Madama in Betracht, aber leider hat diefes Gebäude fpäter ftarke Veränderungen erfahren. Ueberdies follen hier auch Plananlagen von Raffael mafsgebend gewefen fein. In Mantua gehören, wie wir gefehen haben, feine früheften Arbeiten in das Gebiet der Architektur. Im inneren Ausbau des Palazzo del Te hat er freilich bewiefen, dafs ihm alles darauf ankam, den Intereffen der Decorations-Malerei vorzuarbeiten, während das Aeufsere, damit nicht recht harmonirend, faft zu ftreng und ernft gegliedert erfcheint. Der Palaft befteht aus einem einzigen Gefchofs mit darüberliegendem Mezzanin und umfchliefst einen weiten quadratifchen Hof. Auf der Gartenfeite öffnet fich der Bau in Loggien. Die Baulichkeiten, welche die weite, ebenfalls quadratifche Fläche desfelben umziehen, finden ihren Abfchlufs in einem breitgefpannten Halbkreis mit Nifchen. Wichtiger ift der 1539 oder richtiger 1542 übernommene Umbau der Kirche S. Benedetto auf der Infel Polirone. Nach den Unterfuchungen von Carlo d'Arco find an diefer dreifchiffigen Kirche im Grundrifs eines lateinifchen Kreuzes der Chorumgang mit Nifchen, die den Seitenfchiffen angebauten Kapellen und die Vorhalle allein Giulio's Werk. Die Kapellen mufsten nach Wunfch der Auftraggeber höher als die Seitenfchiffe aufgeführt werden. Tonnengewölbe wechfeln hier mit Kreuzgewölben. Die fchöne Decoration, welche alle Theile des Innern umfafst, kommt befonders in der mit Cafetten gefchmückten Kuppel zu bedeutender Wirkung. Für die Loggia über der Vorhalle mufs ihm als Vorbild die der Kirche Sta. Maria Maggiore und des St. Peter in Rom vorgefchwebt haben, obwohl hier die Beftimmung für päpftliche Functionen wegfiel. In die letzten Lebensjahre des Künftlers fallt der Bau feines eignen Haufes (1544), an

welchem die claffifchen Formen fchon ftark mit barocken verfetzt find. Die in einer Nifche über der Thür aufgeftellte und von Primaticcio ergänzte Statue des Merkur ift eine Antike, welche der Künftler aus Rom mitgebracht hatte. Die Plane, welche Giulio für den Umbau des Domes von Mantua angefertigt hatte, konnten leider in Folge ftörender Verhältniffe nach feinem Tode nur mit Abänderungen zur Ausführung kommen. Nichtsdeftoweniger darf man die grofsartige Wirkung, welche der Innenbau immer noch ausübt, auf feine Intentionen zurückführen. Dagegen ift das Veronefer Stadtthor in Mantua in treuerer Anlehnung an feine Entwürfe aufgeführt worden (1549).

Ueber Giulio Romano's Thätigkeit aufserhalb Mantuas ift wenig zu berichten. Im Jahre 1535 war er in Ferrara, wo der Herzog Ercole II. die Ausfchmückung feines Belvedere und den Neubau des Schloffes ihm anvertrauen wollte. Aber die Verhandlungen blieben ohne Erfolg. Nur für die in jener Stadt anfäfsigen niederländifchen Teppichweber find Compofitionen von ihm geliefert worden. Einer Berufung nach Parma im Jahre 1541 konnte er aus Gefundheitsrückfichten nicht Folge leiften. Zwei Jahre fpäter wurde er nach Bologna gerufen, um in Concurrenz mit anderen Architekten ein Project für die Faffade von S. Petronio zu liefern. Seine Zeichnung fand zwar hohe Anerkennung, aber zu einer Ausführung ift es bekanntlich nie gekommen. Die fpätere Erneuerung des Rufes verbunden mit grofsen Verfprechungen feitens der Bolognefer fcheiterte an der Weigerung feines Herrn, des Herzogs Ercole, die Erlaubnifs dazu zu gewähren.

Am 1. November 1546 ftarb Giulio zu Mantua nach kurzer Krankheit und wurde in S. Barnaba begraben. Mit diefer Kirche felbft ift leider auch das Grab des Künftlers, deffen Infchrift Vafari im Jahre 1562 copirte, untergegangen.

Seine raftlofe Thätigkeit in Mantua füllt mehr als 20 Jahre aus. Durch zahlreiche Kunftwerke feiner Erfindung, wie durch die Leitung und Anordnung bei offentlichen wie Privatbauten hat er die Stadt felbft zum Denkmal feines Ruhmes erhoben. Doch ift defshalb die kunftgefchichtliche Bedeutung Giulio Romano's nicht auf die Grenzen einer Localgefchichte eingeengt. Wenn auch die Mantuaner Schule der Maler, Ornamentiften und Kupferftecher nach feinem Tode fehr fchnell verfiel, fo bleibt doch immer fein grofses organifatorifches Talent bewunderungswürdig, durch welches er eine fo beträchtliche Anzahl von Leuten heranzubilden und in feinem Dienfte zu befchäftigen verftand. Eine intereffante Probe von der Vielfeitigkeit feines Talentes bieten unter anderen dreiundzwanzig Zeichnungen von feiner Hand im British Mufeum, welche als Modelle für verfchiedene Silberarbeiten entworfen find und als claffifche Beifpiele der Zeit des Uebergangs aus der Spätrenaiffance in den Barockftil auf dem Gebiete des Kunfthandwerks zu betrachten find.

Wenn auch der grofse Ferrarefe Lorenzo Cofta, welcher von 1509 bis zu feinem Tode 1536 in Mantua anfafsig und dafelbft als Maler von hohen Verdienften und grofser Gewiffenhaftigkeit thätig war, von dem Geifte der Kunft des Romers fich nicht beeinfluffen liefs, fo hielten es doch Florentiner Maler, wie Montorfoli und Salviati für der Mühe werth, in Mantua Giulio Romano's Werke aufzufuchen und zu ftudiren. Der croatifche Raffael der Miniatoren, Giulio Clovio, lebte lange Zeit als Mönch in Mantua und entzog fich fchwerlich dem Einflufs Giulio's. Auch von Domenichino und Rubens wird berichtet, dafs fie nach feinen Werken Studien machten. Die Vermuthung liegt fehr nahe, dafs Letzterer wäh-

rend feines langen Aufenthaltes in Mantua von Giulio's Bacchus- und Satyrgeftalten im Palazzo del Te die Anregung für feine zahlreichen ganz ähnlichen Erfindungen empfangen und auch auf Jordaens vererbt habe. Nach einer anderen Seite verdankt unter den modernen Künftlern insbefondere Carftens viel dem Vorbilde der von ihm hochgefchätzten Mantuaner Fresken des Schülers Raffael's.

Für die römifche Schule hat Giulio die Bedeutung eines erften Repräfentanten und eines glänzenden Führers; aber da die Maler diefer Schule im Befitz des reichen Erbes claffifcher Vorbilder, in hohler Nachahmung derfelben befangen, ihre perfönliche Eigenart nur durch Zuthaten oder Variationen auszuprägen verfuchten, konnte es auf die weitere Entwickelung der Schule nicht eben ftörend wirken, dafs Giulio Romano in ifolirter Stellung ohne wirkfame Berührung mit den Berufsgenoffen die Ideale feiner Kunft zur Geltung gebracht hat.



Putten aus dem Pfychefaal im Palazzo del Te.

LXVI.

GIOVANNI BELLINI.

Von

Hubert Janitfchek.

LXVII.

GIORGIONE.

Von

Hermann Lücke.

LXVIII.

PALMA VECCHIO.

Von

Ad. Rofenberg.



Giovanni Bellini.

Geb. in Venedig 1426, gest. daselbst 1516.

Später als irgend ein anderer Theil Italiens ward Venedig von der humanistischen Bewegung ergriffen. Es war dies eben so sehr in der geistigen Art seines Volkes, wie im politischen System begründet. Dem Venezianer gebrach jene nervöse Lebendigkeit, jene leicht bewegliche Phantasie, welche dem Florentiner eigen war; er hatte einen durchdringend scharfen Blick für Menschen, Dinge und Verhältnisse, aber die Führung seines blos praktisch geschulten Verstandes verliess ihn sofort da, wo er an das Ende sinnenfälliger Wirklichkeit gekommen war; das Verständniss oder gar der Enthusiasmus für ideale Mächte war ihm fremd. Dazu kam das politische System; während in den leichtbeweglichen Staatsorganismen des Festlandes ein fortwährendes Schwanken zwischen Republik und Tyrannis der Condottieri oder der Parteichefs stattfand, hatte hier die Aristokratie durch Selbstzucht und durch rücksichtslose Energie ein so festes Regiment gegründet, dass der Revolution von vornherein jeder Boden entzogen war. In diesem festgefügten Organismus findet sich fur das geniale Impromptu kein Raum; die Genialität, die gelehrte Bildung als solche befähigte hier nicht zu Staatsämtern, wie dies in Florenz und Rom der Fall war. Die Gelehrsamkeit wird

nur foweit gefchätzt, als fie praktifch genützt zu werden vermag. Deshalb kehrt der allerdings allzu verwöhnte Francesco Filelfo der Lagunenftadt fo bald als möglich den Rücken — und zwar in keineswegs günftiger Stimmung; und Georg der Trapezuntier wird für feine Widmung von Platon's Bücher über die Gefetze mit 150 Dukaten und einer Dolmetfchftelle abgelohnt, einer nach humaniftifchen Begriffen kärglichen Entfchädigung. Allerdings gab es in Venedig fchon in den erften Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts einige Nobili, die in ihrer Eigenfchaft als Privatleute den humaniftifchen Studien warme Theilnahme entgegenbrachten; aber was ift dies gegen den apoftolifchen Eifer, mit welchem das florentinifche Patriziat der neuen Bewegung der Geifter fich zuwandte.

So hatte der Humanismus bereits das Stadium der Jugend hinter fich und ward gemach antiquarifche oder hiftorifche Fachgelehrfamkeit, als Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu einer hervorragenden Pflegeftätte deffelben wurde. Selbftverftändlich mufste dies auf die Kunftübung einen Rückfchlag üben. Der Humanismus hatte auf das Kunftleben und die Kunftentwickelung des italifchen Feftlandes einerfeits unmittelbar gewirkt, durch die Fülle von Bildern und Vorftellungen, die er aus der antiken Welt dem modernen Geift herüberreichte; andererfeits aber auch mittelbar dadurch, dafs er eine Reaction des Myfticismus und der Ascefe hervorrief. Das Auge ward nicht blos gefchärft für die Beobachtung der Natur, die Hand nicht blos ficherer durch das Nachzeichnen antiker Fragmente: der Menfchengeift, in zitternde Erregung verfetzt, ftieg in feine Tiefen nieder, und holte von dort, was Gewaltiges und Anmuthiges innerhalb der Schöpfensmöglichkeit lag. So befafs denn Toscana fchon einen Mafaccio und Fra Angelico, einen della Quercia und Ghiberti, da man in Venedig noch weit hinter den Kunfttraditionen Giotto's zurückgeblieben war. Ein Jacobello del Fiore (er arbeitete von 1400—1439), ein Donato Veneziano (der Aeltere, arbeitete von 1438—1460) ein Michele Giambono (um die Mitte des 15. Jahrh.) u. f. w. repräfentiren noch alle Eigenthümlichkeiten des byzantinifch-venezianifchen Stil's, der in Compofition, Formengebung und Maltechnik auf vorgiotteske Traditionen zurückgreift. Zwar verweilte 1415—1420 Gentile da Fabriano in Venedig, von der Signoria berufen, an der Ausfchmückung der Sala del Configlio Maggiore Theil zu nehmen; doch übte feine Thätigkeit einen kaum merkbaren Einflufs auf die einheimifchen Maler. Von Wichtigkeit war es dagegen, dafs ein junger Venezianer in die Werkftätte des Gentile trat, mit diefem Venedig verliefs und zu einer Zeit nach Florenz ging, wo Mafaccio feine gewaltigen Werke in der Brancacci-Kapelle fchuf. Das war Jacopo Bellini. Sein Skizzenbuch, welches fich jetzt im Britifchen Mufeum befindet und von des Künftlers Hand die Auffchrift trägt: De mano di me Jacobo Bellino Veneto 1430 in Venetia — bekundet auf jedem Blatte die Anregungen, die er in Florenz erhalten. Er zeigt fich darin ebenfofehr von der Natur wie von der Begeifterung für die Antike ergriffen. Neben Landfchafts- und Thierftudien, zeichnet er antike Relieffragmente nach, um fich durch das Eine Sicherheit der Formengebung, durch das Andere freieren Compofitionsftil zu erwerben. Im Tafelbilde kommt freilich fein Können dem Wollen noch nicht gleich. Da treten uns fowohl in Formenbildung als in Farbengebung Reminiscenzen an die heimifche venezianifche

Malerei entgegen. Wie unfrei erfcheint er z. B. in dem grofsen Crucifixus im Vefcovat zu Verona (Tempera auf Leinwand) und in dem Madonnenbildchen in der Akademie in Venedig (No. 443)!



Madonna. Sta. Maria dell' Orto. Venedig.

Die Jahre von 1444 bis 1460 verweilte Jacopo Bellini in Padua. Hier trat er in nähere Berührung zu Andrea Mantegna, dem er dann feine Tochter Nicolofia zur Gattin gab. Damals (1444—1449) kam auch Donatello nach Padua, um dort zahlreiche Arbeiten für S. Antonio und die Reiterftatue des Gattamelata

auszuführen. Jacopo mochte ihn ſchon von Florenz her kennen, und man darf wohl annehmen, daſs er in Padua in lebendigen Verkehr zu ihm trat und eben ſo ſehr den jungen Mantegna, als ſeine beiden eigenen Söhne, Gentile und Giovanni, auf das Studium dieſes florentiniſchen Naturaliſten hinwies.

Gentile und Giovanni arbeiteten beide in der Werkſtätte ihres Vaters. Und wie deſſen leicht beweglicher, äuſseren Einwirkungen ſtets offener Geiſt, nacheinander ſich von Gentile da Fabriano, der Antike, Vittor Piſano, dann Donatello beſtimmen lieſs, ſo ſpielen ſolche wechſelnde Einflüſſe auch in der künſtleriſchen Erziehung der beiden Söhne ihre Rolle. In Gentile (geb. um 1421) kommt Jacopo's künſtleriſche Eigenart zu einem gewiſſen Grade von Vollendung: der Sohn beſitzt des Vaters ſcharfe Beobachtungsweiſe und deſſen Compoſitionsſinn, dazu aber geſellt er eine reichere Begabung und die Erziehung einer künſtleriſch weiter fortgeſchrittenen Zeit.

Nach dem Untergang ſeiner groſsen Compoſitionen in der Sala del Conſiglio Maggiore im Dogenpalaſt zeigt ſich Gentile nirgends bedeutender als in den drei groſsen Gemälden, die aus der Scuola S. Giovanni Evangeliſta in die Sammlung der Akademie in Venedig kamen. Es ſind dies die Heilung des Pietro Lodovigo durch die Kreuzreliquie (ca. 1496), die Prozeſſion auf dem Marcusplatz (1496) und die Wiederauffindung der Kreuzreliquie (1500).

Das Heilwunder (No. 543) vollzieht ſich im Innern eines kirchlichen Gebäudes von vornehmen architektoniſchen Verhältniſſen; im Sanctuarium kniet Lodovico, dem ein Mönch die heilige Reliquie zeigt; den Vordergrund füllen Gruppen von Zuſchauern. Die Prozeſſion auf dem Marcusplatz (No. 555) iſt ein intereſſantes Repräſentations- und Architekturbild, welches uns eine treue Anſicht des Marcusplatzes vor den Umgeſtaltungen des 16—18. Jahrhunderts giebt. Noch fehlt der Uhrthurm und das dritte Geſchoſs der alten Procuratien, dagegen ſieht man einen jetzt verſchwundenen groſsen Weſtanbau am Campanile. Der Zug breitet ſich in Form eines rechten Winkels zwei Seiten der Piazza entlang aus; die Mitte iſt von zahlreichen Gruppen Neugieriger belebt.

Das dritte Gemälde (No. 529) ſtellt das Wunder der Wiederauffindung der Kreuzesreliquie dar, die in den Kanal gefallen war. Die Prozeſſion hält auf der Brücke; der Kanal iſt mit zahlreichen Gondeln bedeckt; viele Mönche haben ſich in das Waſſer geſtürzt, um nach dem heiligen Kleinod zu fahnden; darunter der Guardian Vendramin, dem es gelingt, die Reliquie mit übernatürlicher Hilfe aufzufinden. Unter jenen, welche mit Spannung dem Hergang folgen, bemerkt man auch Catarina Cornaro, die Königin von Cypern.

Leider haben alle drei Bilder gelitten, am meiſten das Heilwunder und die Prozeſſion. So viel aber iſt daraus noch erſichtlich, daſs ſich der Meiſter im Beſitze aller techniſchen Errungenſchaften befand, welche den Beſten jener Zeit eigen waren. Mag auch ſeine Phantaſie ſchwerflüſſig ſein, immerhin beſitzt er, was den ſchöpferiſchen Künſtler macht: ein klares, ſcharfes Auge, die Bilder der Welt und des Lebens in ſich aufzunehmen und dieſe in Geſtaltungen, voll kräftigen Lebensgefühles darzuſtellen. Seine Formengebung ſchmiegt ſich innig an die Natur an, und bleibt immer feſt und beſtimmt; die Compoſition bewahrt Klarheit und Ueberſichtlichkeit auch bei der bedeutendſten Maſſenentfaltung.

Das Colorit zeigt die gröfste Schlichtheit, ohne doch trocken oder kalt genannt werden zu dürfen. Ein ausgebildeter malerifcher Sinn fehlt allerdings dem Gentile, auch darf man bei ihm nicht feine Zufammenftimmung der Töne, ein duftiges Verfchweben der Conturen, Kraft und Tiefe der Farben fuchen; aber die genaue theoretifche Kenntnifs der Maltechnik, welche ihm die Zeitgenoffen wohl mit Recht nachrühmen, läfst ihn doch immer eine erquickliche Wirkung erzielen.

Eine grofse Predigt des h. Marcus, heute in der Brera (No. 90), urfprünglich für die Scuola di San Marco beftimmt, war Gentile's letztes Werk. Noch war es nicht vollendet, als ihn der Tod am 23. Februar 1507 ereilte. Giovanni übernahm die Fertigftellung der Arbeit als ein Vermächtnifs feines Bruders, welcher ihm dafür das Skizzenbuch des Vaters beftimmt hatte.

Die Schlichtheit und Gediegenheit, welche Gentile als Künftler zeigt, hat wohl auch den Menfchen ausgezeichnet; denn nur Lobenswerthes wiffen die Zeitgenoffen über ihn zu berichten. Mit feinem Bruder verband ihn herzliche Neigung, welche auch durch die gröfseren Erfolge Giovanni's nicht erfchüttert werden konnte. Als Gentile 1480 von der Signoria nach Konftantinopel gefchickt wurde, um das Bildnifs des Sultans Mehemet zu malen (jetzt London, Sammlung Layard) fetzte er es durch, dafs Giovanni als fein Stellvertreter im Confervatoren-Amt des Dogenpalaftes eintrat.

Der gegen Gentile um ungefähr fünf Jahre jüngere Giovanni ift das eigentliche Genie der Familie. Er beginnt in der harten Weife feines Vaters; mit allem Ernft und aller Strenge verfenkt fich fein Geift in das befondere Naturobject, fcheint von deffen formaler Bildung ganz hingenommen zu fein. Sobald er fich aber auf diefem Wege das Geheimnifs der Form völlig zu eigen gemacht, tritt er aus diefer engherzigen Charakteriftik heraus, um fich ganz der Bildung der Schönheit zu widmen, die wir immerhin eine ideale nennen können, die aber doch voll Lebensfülle und Lebenswahrheit ift. So ward er der Ausgangspunkt einer Kunftrichtung, deren Ruhm es ift, alle Schönheit der Natur, wie fich diefe in verklärtem Glanze in einem feftfreudigen Gemüthe fpiegelt, mit allem berückenden Zauber der Form und der Farbe zum Ausdruck gebracht zu haben.

Für die Beftimmung der Erftlingswerke Giovanni's mufs Stilkritik und Technik die Hauptbehelfe an die Hand geben, da die Werke jener Periode in den meiften Fällen der Jahresbezeichnung entbehren. Zu jenen Arbeiten, die noch auf die Lehrzeit in Jacopo's Werkftatt hinweifen, gehört eine Pietà in der Galerie Lochis Carrara (No. 4 in Tempera) in Bergamo, ein bis zum Unbehagen hartes, fteifes Werk, unfchön und gewaltfam im Ausdruck des Affekts, hart in der Modellirung des Nackten und ohne Reiz der Farbe. Eine Pietà in der Brera in Mailand (No. 220) zeigt noch paduanifche Formengebung und dabei, wie das erftgenannte Bild, einige Reminiscenzen an die alten Venezianer; im Ganzen jedoch ift der Ausdruck des Affekts minder gewaltfam und das Kantige und Harte der Formen erfcheint ein wenig gemildert. In eben diefe Zeit dürfte der einft dem Mantegna zugefchriebene »Chriftus auf dem Oelberg« zu fetzen fein, der fich in der National-Galerie zu London (No. 726) befindet.

Eine dritte Pietà im Dogenpalaft (Magistrato dell' Avogaria) aus dem Jahre 1472 [1]), gleichfalls noch auf feine paduanifchen Vorbilder hinweifend, bekundet

doch das Beſtreben in der Formengebung über die engherzige Naturtreue, zu welcher er im Atelier ſeines Vaters erzogen worden war, hinauszugehen. Noch wichtiger aber iſt bei dieſem Werke die Neuerung, die er in die Maltechnik zu bringen ſucht. Es läſst ſich nämlich beweiſen, daſs Giovanni hier das Oel als Farbenbindungsmittel anzuwenden verſucht hat. In einigen weiteren Variationen deſſelben Themas vermag man nur ein ununterbrochenes Fortſchreiten ſowohl in der Formengebung wie in der Beherrſchung der neu angewendeten Technik nachzuweiſen. Die Pietà im Stadthaus in Rimini (ein unbedingt echtes Werk des Giovanni Bellini), die in der Kathedrale zu Toledo, die im Muſeum zu Stuttgart (No. 4), jene im Muſeum zu Berlin (No. 4), desgl. die unvollendete in den Uffizien (No. 583) ſind gleichſam Etappen auf dieſem Entwickelungsgange. Ein anderer Lieblingsſtoff des Meiſters iſt die Darſtellung der Madonna mit dem Kinde — in jener Zeit noch ohne die Begleitung von Heiligen; und auch hier wieder iſt der Entwickelungsgang Giovanni's ebenſoſehr in der Farbentechnik wie in der Formengebung zu verfolgen.

Durch die neue Malweiſe beeinfluſst, entfernt er ſich immer mehr von ſeinen paduaniſchen Lehrmeiſtern; die Härte weicht, es bleibt zwar ein Zug von Herbheit, den wir ja aber auch im Leben ſo oft bei jungfräulichen Naturen in jener Zeit wahrnehmen, da die Mädchenknospe ſich zum Weibe zu entfalten im Begriffe iſt. Thatſachlich malt Bellini auch immer die »reine Magd Gottes«, nicht die Mutter, das entwickelte Weib. Unter den Madonnen jener früheren Zeit verdient beſonders die in der Akademie zu Venedig (No. 372) genannt zu werden. Maria ſchaut anbetend auf das ſchlummernde Kind herab, welches auf ihrem Schooſse liegt. Das Bild iſt wiederum in Tempera gemalt, obgleich die Formengebung über das Jahr 1472 hinausweiſt. All dieſe Arbeiten aber überragte jenes berühmte Werk, welches Giovanni für die Kapelle del Sacramento der Kirche S. Giovanni e Paolo malte, das aber am 16. Auguſt 1867 mit Tizian's Pietro Martire ein Raub der Flammen wurde. Crowe und Cavalcaſelle, die noch das Glück hatten, das Bild zu ſehen, ſchreiben darüber:

»In der That lieſs ſich auf kein älteres venezianiſches Bild die Bezeichnung grandios mit mehr Recht anwenden als auf dieſes. Es war das Meiſterſtück eines Mannes an der Spitze ſeiner Zeitgenoſſen, des Vertreters einer Schule, die ſich zu freier Gröſse erhebt; die erſte überlegene Schöpfung eines Künſtlers, der nach Verſuchen aller Art die Reife erlangt hatte. Giovanni Bellini hatte in ſeiner Kunſt die höchſten Ziele der Malerei: angemeſſene Vertheilung, Bewegung, Licht und Schatten, nie aus den Augen gelaſſen; noch lag in ihm das Streben, ſeinen Werken die Wirkung höchſter Würde und feierlichen Eindruckes durch bewuſstes Studium und Anwendung wiſſenſchaftlicher Grundſätze zu verleihen. Ungeachtet einiger alterthümlicher Ueberlieferungen in der Gruppe der Jungfrau mit dem auf ihrem Schooſse ſtehenden Kinde, erreicht er doch eine mächtige Wirkung durch den reichen Thron, auf welchem ſie ſaſs, und den ſchlanken Portikus, durch den der Himmel mit ſeinen weiſsen Wolkenſtreifen hereinſchaute. Sehr günſtig für die Wirkung der Gruppen war der auf hohe Aufſtellung des Altarbildes berechnete niedrige Standpunkt, der Ton ſo voll und kräftig, als wäre ein Firniſsbindemittel angewendet.«



Santa Converfazione. S. Zaccaria in Venedig.

Dies Werk »entfchied ein für alle Mal den Wettftreit zwifchen den Werkftatten von Murano und Venedig und erhob den Meifter fowohl über Aloife als über Bartolommeo Vivarini«.

Aus all diefem geht hervor, dafs dies Werk in Inhalt und Compofition das ganze fpätere Programm der venezianifchen Schule zum Ausdruck brachte: das Ekftatifche, Myftifche, Sublime aus der Kunft zu bannen und die erhebende Wirkung einzig durch den Zufammenklang freier, edler, fchöner Exiftenzen zu erzielen. Es ift die erfte vollgiltige Offenbarung jenes künftlerifchen Realismus, welcher die venezianifche Schule fahig machte, drei Generationen hindurch mit unverwüftlicher Lebenskraft den Cult des Schönen zu pflegen. Es ift Realismus, denn das Wirkliche ift Vorwurf diefer Kunft; aber doch nicht Realismus in unferem Sinne, da fie das entftellende Zufällige von ihren Geftaltungen ausfchliefst.

Dem zerftörten Werke der Kapelle del Sacramento zeitlich zunächft fteht die grofse Krönung Mariens in der Kirche S. Francesco zu Pefaro, zugleich das erfte grofsangelegte Werk, bei welchem er ausfchliefslich der neuern Technik fich bediente. Chriftus, fitzend, fetzt der vor ihm knienden Maria die Krone auf das Haupt, während die Heiligen Petrus, Paulus, Hieronymus und Franciscus affiftiren. Der Himmel ift mit rothen und blauen Cherubim erfullt; den Hintergrund bildet eine Hügellandfchaft. Die Seitenflügel des Altarwerkes zeigen je vier Heilige. Die Predellenbilder bringen Darftellungen von Georg's Kampf mit dem Drachen, Georg an der Säule; dann unter dem Hauptbilde die Geburt Chrifti, Pauli Bekehrung, Tod des Petrus, Hieronymus in der Wufte, und die Verzückung des h. Franciscus. Die Predella des Mittelbildes trägt die Infchrift: Joannes Bellinus.

Hier ift Bellini's Stil fchon ein ganz freier; Chriftus ähnelt zwar ftark jenem auf dem Emausbilde, das die moderne Kritik dem Carpaccio zueignen möchte, doch macht ihn uns ein Zug gröfseren Ernftes werthvoller. In der Madonna verbindet fich jungfräuliche Herbheit des Ausdrucks mit gewinnender Anmuth der Formen; die Heiligen, voll wuchtigen Lebensgefühls, erfcheinen ernft, aber nicht düfter. Die Predellenbilder zeichnen fich durch gefällige Compofitionen aus. Die Maltechnik offenbart einen bedeutenden Fortfchritt in der Herrfchaft über das neue Material, wenngleich auch die völlige Sicherheit noch mangelt.

Vielleicht verdankt die heut im Museo nazionale zu Neapel befindliche Transfiguration ihre Entftehung der Luft, experimentell zu erproben, welche Wirkungen fich mit der neuen Maltechnik erreichen liefsen. Chriftus, in weifse Gewänder gehullt, fchwebt zwifchen den beiden Propheten vom Boden empor; im Vordergrund fieht man die erfchreckten Apoftel. Ein mächtiger, freilich mit der übrigen Licht- und Farbenftimmung nicht recht vermittelter Lichtftrahl geht von Chriftus aus. Dadurch erhält das Bild etwas Unruhiges, Unfertiges. Dagegen nimmt die Landfchaft gefangen durch die liebevolle Sorgfamkeit, welche dem Detail der Natur gewidmet ift. Es weift das nicht minder auf flandrifchen Einflufs, als die Technik, welche Antonello da Meffina aus den Niederlanden ca. 1460 nach Venedig gebracht und deren fich nun Bellini ganz bemächtigt hatte.

Jene Gröfse des Stils, die fchon dem Bilde in der Kapelle del Sacramento nachgerühmt ward, verbunden aber mit jener mehr finnlichen Anmuth, zu welcher die Anwendung und endliche Beherrfchung der neuen Maltechnik führte, zeigt fich in dem grofsen Altarbilde, das Giovanni Bellini für die Kirche von S. Giobbe in Venedig malte (jetzt, Akademie No. 38). Maria fitzt auf hohem Thron, mit der Rechten den auf dem Knie fitzenden göttlichen Knaben ftützend, die Linke erhebend; auf jeder Seite ftehen drei Heilige; rechts Ludwig, Dominicus und Sebaftian; links Johannes der Täufer, Hiob und Franciscus; auf den Thronftufen fitzen drei mufizirende Engelknaben.

Hier ift kein Experimentiren mehr. Mit genialem Inftinct hat Bellini bereits die verborgenen Mächte und Kräfte herausgefunden, welche die neue Technik fur eine mächtigere, ergreifendere Gefammtwirkung zu bieten vermag. In diefem Sinne fteckt ein Kern von Wahrheit darin, wenn Sanfovino das Bild von S. Giobbe als das erfte Oelbild bezeichnet, das Bellini in die Oeffentlichkeit gebracht habe (Venezia; ed. 1581, fol. 57). Und Vafari rühmt davon, dafs es nicht blos zur Zeit, als es dahin kam, von Allen gepriefen, fondern alle Zeit für ein herrliches treffliches Werk gehalten ward. Bald nach diefem Werke durfte das Bild No. 436 in der Akademie entftanden fein, welches in Halbfiguren Maria mit dem Kinde zwifchen zwei heiligen Frauen zeigt. Links Katharina in rothbraunem Gewande, das braune Haar von einer Perlenfchnur durchflochten, rechts Magdalena mit aufgelöften Flechten, in fchwarzem Untergewand und purpurrothem Ueberwurf. In diefen drei Frauengeftalten, namentlich aber in denen der hl. Katharina und Magdalena, hat Bellini ideale Formenfchönheit durch überquellendes Lebensgefühl zu voller Exiftenzwahrheit zu erheben gewufst; es ift ein Hinabfteigen des Geiftes des Künftlers in die tiefften Gründe der Individualität, und dennoch fühlen wir uns im Anfchauen fo frei und freudig, wie einem allgemein gültigen Ideale gegenüber. Das letzte Geheimnifs der Einheit des Charakteriftifchen und Ideal-Schönen fcheint hier feine Löfung gefunden zu haben. Von nun an begegnen wir bei Bellini oft und öfter folchen Geftalten, in welchen göttliches und irdifches Leben wunderfam in einander fpielt. Nur ein Künftler der venezianifchen Schule kommt ihm darin noch nahe: Giorgione.

Solche Schöpfungen müffen den Staat auf den Künftler aufmerkfam machen! Ich erwähnte fchon, dafs Giovanni dazu erlefen ward, in der Zeit der Abwefenheit Gentile's (1479), das Amt eines Confervators der Gemälde des Dogenpalaftes zu verfehen; zu gleicher Zeit erhielt er auch die Anwartfchaft auf ein Mäkleramt im Fondaco de' Tedeschi, das eine Einnahme von 300 Scudi abwarf. Die anfängliche Thätigkeit Giovanni's im Dogenpalaft fcheint fich übrigens mehr auf Reftauration der fchon vorhandenen Gemälde als auf Schöpfung neuer erftreckt zu haben. Erft von 1492 an wiffen wir von grofsen Arbeiten. In der Sala del Configlio maggiore malte er fechs Wandbilder und gab einem von Aloise Vivarini begonnenen die letzte Vollendung.[2]) Diefe Gemälde wurden bekanntlich durch den Brand von 1577 zerftört, der uns fo die Möglichkeit nahm, Giovanni Bellini als Hiftorienmaler kennen zu lernen. Bedenkt man aber, dafs er fich als Meifter zeigte in der Darftellung rubiger Meditation, wobei er das innerfte gefammelte Leben nicht blos im Antlitz, fondern auch in Haltung und Bewegung

des Körpers, im Fall der Gewandung zum Ausdruck bringt, fo zweifelt man billig, dafs er dem ftürmifchen gefchichtlichen Pathos gerecht geworden fein dürfte, mögen immerhin Zeitgenoffen feinen Darftellungen einen lebhaft bewegten Aufbau nachrühmen. Man wird wohl zunächft an die legendenhaft-naive Darftellung Carpaccio's oder die feines Bruders Gentile zu denken haben, will man hier zu keinen Trugfchlüffen gelangen. Das zeigt auch die grofse Zahl der Porträts, die fich in Bellini's Hiftorien fanden, und bei denen er fich nicht allein auf feine Mitbürger befchränkte, fondern das ganze humaniftifche Italien heranzog. Letzterer Umftand darf zugleich als Zeugnifs dienen, dafs Bellini nicht antheillos der grofsen geiftigen Bewegung gegenüberftand, die fich aufserhalb Venedigs vollzog. Das Porträt war fchon als Aufgabe an Giovanni herangetreten, als er die Anwartfchaft auf eine Mäklerftelle im Fondaco de' Tedeschi erhalten hatte. Bis zum factifchen Genufs diefes Amtes bezog er ein Wartegeld von 70 Scudi; dafür aber war er verpflichtet, das Bild des neu gewählten Dogen um den Entgelt von 8 Scudi für den Palaft zu malen. Das erfte aus diefer Verpflichtung entftehende Dogenporträt war das des Giovanni Mocenigo (1478 bis 1485), welches fich jetzt im Mufeo Correr (Nr. 16) zu Venedig befindet, für deffen harte Formen vielleicht das Modell felbft die Verantwortung zu tragen hat.

In das Jahr 1488 fällt das Altarbild, welches Giovanni für den Dogen Agoftino Barbarigo malte, und welches bei deffen Tode (1501) nach teftamentarifcher Beftimmung in den Befitz der Nonnen von Sta. Maria degli Angeli in Murano kam; jetzt befindet es fich in der Kirche S. Pietro Martire in Murano: Maria fitzt auf dem mit Baldachin gefchmückten Throne; das Kind, welches nackt auf ihren Knieen fteht, wendet fich gegen links, um den knieenden, vom hl. Markus empfohlenen Dogen Barbarigo zu fegnen; rechts fteht Auguftinus im bifchöflichen Ornat. Hinter dem Thron fieht man zwei muficirende Engel. Abgefchloffen wird der Raum durch eine Baluftrade, über welche hinüber man in eine Landfchaft blickt. Das Werk ift gezeichnet:

Joannes Bellinus 1488.

Adel und Kraft charakterifirt die Männergeftalten, Weichheit und blühendes Leben zeichnet die Madonna und die muficirenden Engel aus. Die Farbe ift von überrafchender Glut, dabei fpricht fich in der Zufammenftimmung eine Vornehmheit aus, die zu Giorgione hinüberführt. Die fcharfen Kanten im Faltenwurf des Dogengewandes, welche das Auge etwas unangenehm berühren, müffen aus der Structur des Stoffes entfchuldigt werden.

Demfelben Jahr gehört auch das Altarbild in Sta. Maria de' Frari an. Das Mittelbild zeigt wieder die Madonna mit dem fegnenden Kinde und muficirende Engel; die Seitenflügel je ein Paar männlicher Heiliger. Intereffant ift der Unterfchied in der Maltechnik bei diefen beiden neben einander entftandenen Bildern. Während bei dem Fraribilde der Effekt belichteter Stellen des Incarnats fo erzielt wurde, dafs Bellini den Gipsgrund durch die dünnflüffige Lafurfarbe hindurchfchimmern liefs, wurden folche Stellen bei dem Muranobilde durch Impafto bedeckt und dann die Lichter aufgehöht.

Zeitlich nahe diefen beiden Werken dürfte eine Taufe Chrifti in der Kirche Sta. Corona in Vicenza ftehen. Chriftus fteht hier mit übereinandergekreuzten



Santa Converfazione. S. Pietro Martire in Murano.

Händen im Jordan; Johannes giefst von einem Felsftück herab eine Schale Waffer über fein Haupt aus. Auf dem andern Uferrand fieht man zwei ftehende und einen knieenden Engel. In der Höhe wird Gott Vater und das Symbol des hl. Geiftes fichtbar. Ein reichgegliedertes, baumarmes Hügelland ift die Stätte des Vorgangs. Das Bild ift gezeichnet:

Joannes Bellinus.

Chriftus von weichen, fehlanken, edlen Formen erinnert im Typus an den Chriftus des Emausbildes; Johannes zeigt einen hagern abgehärteten Körper: er ift wirklich der Wüftenprediger. Die drei Engel haben den Liebreiz der fufseften Frauengeftalten Bellini's.

Darf es Wunder nehmen, dafs nach folchen Schöpfungen Giovanni Bellini von den Zeitgenoffen den gröfsten Meiftern gleich geftellt wurde? Es galt damals fchon, was einige Zeit fpäter Ariofto fang:

E que i che furo à nostri di e son hora
Leonardo, Andrea Mantegna, e Gian Bellino . . .

Und der enthufiaftifche Pietro Bembo, in dem fich das überquellende Lebensgefühl jener Zeit mit platonifchem Enthufiasmus und feinftem äfthetifchen Sinn zu einem herrlichen Ganzen verband, pries in zwei fchönen Sonetten das leider nicht mehr nachweisbare Bild, welches »fein Bellin« von feiner Geliebten gemalt hatte. Damals wandte fich auch die edle, geiftvolle, kunftfreundliche Ifabella von Mantua an Bellini, um für ihr Arbeitszimmer ein Bild zu erhalten — es war dies zur felben Zeit, als fie auch mit Pietro Perugino in gleicher Abficht unterhandelte.[3] Der Hauptunterhändler war Michele Vianello, Liebhaber der Künfte und Gönner der Künftler, dazu Freund des Giovanni Bellini.

Ende Februar 1501 mochte Vianello den Auftrag von Ifabella erhalten haben; fein erfter Brief an diefelbe ift vom 5. März 1501. In Ifabella's Wunfche lag es, von Bellini die Darftellung eines weltlichen, womöglich mythologifchen Stoffes zu erhalten. Der Künftler war damals mit Arbeiten überhäuft, dennoch verfprach er binnen eines Jahres dem Wunfche der Markgräfin zu genügen; der Preis des Bildes ward auf 100 Dukaten veranfchlagt, wovon ihm der vierte Theil fofort ausgezahlt wurde. Bald aber fühlte fich Bellini — der auf würdige Weife mit Mantegna wetteifern wollte — durch den vorgefchriebenen Stoff beengt und forderte Freiheit; Ifabella ftimmte zu, nur wünfchte fie auch noch jetzt einen Gegenstand, welcher der Mythe oder alten Gefchichte angehöre. Das Jahr lief ab, aber Bellini hatte das Werk nicht begonnen, und ebenfo noch nicht im September 1502, welchen Termin er fich als zweite Frift ausbedungen hatte. Er vermochte fich eben nicht mit dem Stoffe zu befreunden, an deffen Stelle deshalb eine Geburt Chrifti in Vorfchlag gebracht wurde. Die Markgräfin ging hierauf ein, nur wollte fie auch den Giovanni Battifta der hl. Familie beigefellt fehen. Dagegen machte Bellini geltend, dafs Giovanni Battifta in eine Darftellung der Geburt Chrifti nicht hineinpaffe und er frage überhaupt, ob es Ifabella nicht genehm wäre, dafs er nach freiem Belieben einen Stoff »una fantasia« wähle; da würde neben der Madonna mit dem Kinde auch der hl. Johannes der Täufer feine Stelle erhalten. Auch dies bewilligte Ifabella, nur wollte fie unter den Darzuftellenden auch den

hl. Hieronymus aufgenommen wiffen (12. Nov. 1502). Der Preis follte auf 50 Dukaten ermäfsigt werden.

So ift denn Bellini wieder zu feinem Lieblingsftoff, der »Santa Converfazione« gekommen. Doch auch jetzt förderte er die Arbeit nicht, fo dafs die Markgräfin im Frühjahr des Jahres 1504 endlich die Geduld verlor und ihren Unterhändler anwies, von Bellini nöthigenfalls mit Hulfe der venezianifchen Behörden die empfangene Theilzahlung von 25 Dukaten wieder einzutreiben, da fie nicht weiter geneigt fei, deffen Rückfichtslofigkeit zu ertragen (per non sopportare pui tante villanie). Daraufhin nahm er endlich das Werk in Angriff und am 2. Juli 1504 meldet er »flexis genibus« an Ifabella, dafs das Bild zu ihrer Difpofition ftehe, während zugleich der berühmte Inftrumentenbauer Lorenzo da Pavia, ein anderer Vertrauter Ifabella's, diefer berichtet, dafs die Ausführung des Werkes über jede Erwartung trefflich fei, wenn auch der Gegenstand (»inventione«) hinter Mantegna zurückbleibe. Damit war die Fürftin verföhnt; fchon am 9. Juli 1504 fchrieb fie an Bellini zurück, fie würde Alles, was er ihr angethan, wie ungefchehen betrachten und vergeffen, falls das Bild feines Namens würdig fei. In wie weit dies der Fall war, können wir heute nicht mehr beftimmen, da das Bild verfchollen ift. Zum letzten Male wird es im Katalog der Galerie Gonzaga von 1527 erwähnt.[4])

Im Jahre 1505 machte Ifabella durch Vermittlung des Pietro Bembo und anderer Freunde des Bellini einen zweiten Verfuch, endlich doch eine weltliche »historia« zu erhalten (wobei fie des früheren Bildes gedenkt, es aber merkwürdiger Weife als »presepio« bezeichnet). Bellini zeigte fich wiederum geneigt, dem Wunfche zu entfprechen, doch war er zu fehr nach anderer Seite hin befchäftigt, um thatfächlich willfahren zu können.[5]) Entftand doch in jener Zeit das Meifterwerk feines Lebens, die berühmte »Conversazione« in S. Zaccaria (in Venedig).

Maria thront, das fegnende Kind haltend, in einer mufivifch ausgezierten Nifche. Links die Heiligen Petrus und Katharina, rechts Hieronymus und Lucia. Auf der Thronftufe fitzt ein geigender Engelknabe. Das Bild trägt die Infchrift: Joannes Bellinus MCCCCCV. Zanetti fagt über dies Werk: »Die Kunft der Schattengebung ift weiter vorgefchritten als in feinen übrigen Malereien; das Colorit ift wärmer; man fieht fchliefslich klar, dafs der Maler diefes Bildes Werke Giorgione's gefehen und davon manches genützt hat....« (Della pittura Veneziana, p. 51). Und das ift feftftehende Meinung geblieben. Ich finde aber keinen Sprung in Bezug auf früher entftandene Werke, fondern nur die letzte Höhe feines Entwickelungsganges, fowol in Bezug auf malerifche Anlage als auch auf Compofitionsftil und Formengebung. Hier ift geleiftet, was das Altarbild von S. Giobbe fchon ankündigte; aber es ift nicht mehr eine Verheifsung, fondern eine Erfüllung; hier ift Bellini nicht blos Bahnbrecher der neuen Zeit, hier fteht er neben Giorgione. Diefem Werke gegenuber durfte Venedig fich verfichert halten, dafs nun auch hier der künftlerifche Geift zu fchönem, kräftigen Leben erwacht fei. Damals kam Dürer nach Venedig; das jugendfrifche Werk des greifen Meifters mufste mächtig auf ihn wirken. Bald nach feiner Ankunft fchrieb er an Pirkheimer:

»Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar fehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ift felber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich folle ihm etwas machen; er wolle es gut bezahlen. Und die Leute fagen mir alle, was für ein rechtfchaffener Mann er fei, dafs ich ihm gleich günftig bin. Er ift fehr alt und ift noch immer der Befte in der Malerei.« Und in dem Bilde, das Durer für die zum Fondaco de' Tedeschi gehörige Kirche S. Bartolommeo malte (das Rofenkranzfeft, jetzt im Prämonftratenferftift Strahow in Prag), klingt der Eindruck, den das Zaccariabild auf ihn machte, ganz vernehmlich nach — fo erfcheint z. B. der lautenfpielende Engel zu Füfsen Maria's geradezu wie eine Infpiration Bellini's.

Das Jahr 1505 fcheint für Bellini ein fehr arbeitsreiches gewefen zu fein; S. Chriftoforo in Murano befafs aus diefem Jahr ein — jetzt zerftörtes — Werk (Hieronymus zwifchen Petrus und Paulus), und die Galerie des dal Pozzo in Verona enthielt eine Madonna mit Heiligen gleichfalls 1505 datirt.[6]) In jene Zeit wird man auch das Porträt des Dogen Leonardo Loredan (1501—1521) zu fetzen haben — jenes Dogen, unter deffen Regierung Kunft und Wiffenfchaft den höchften Auffchwung nahmen. Das jetzt in der Nationalgalerie in London befindliche Bild (No. 189) verbindet mit grofsem coloriftifchen Reiz die präzife Wiedergabe jedes Formendetails. Man begreift da die Schätzung, welche Bellini als Porträtmaler genofs, und bedauert um fo mehr, dafs uns fo wenige feiner Bildniffe überkommen find. Gerade dem Porträt müfste Bellini's künftlerifche Eigenart zu Statten kommen; liebte er es ja doch, die ganze Fülle eigenen inneren Lebens und allen Aufwand künftlerifchen Könnens nicht in der Darftellung des breiten äufseren Gefchehens einer Hiftorie, fondern eines geiftigen Hergangs, einer Stimmung zu concentriren, in das intime Leben der Einzelerfcheinung fich zu verfenken. Unter den erhaltenen Bildniffen erwähne ich das eines Jünglings in der Galerie Lochis-Carrara in Bergamo, das eines Mannes (fälfchlich als Bellini's Selbftportrat angeführt) im Saale der Malerbildniffe in den Uffizien in Florenz, dann das Bruftbild eines Mannes in der Capitolinifchen Galerie in Rom, welches Crowe und Cavalcafelle V. S. 183) als Selbftporträt Giovanni Bellini's anzufehen geneigt find.

Zwifchen 1506 und 1513 fcheint Bellini viel im Dogenpalaft befchäftigt gewefen zu fein, wenigftens ift eine fehr geringe Zahl von Tafelbildern aus diefer Zeit vorhanden. Dem Jahre 1507 gehört das Halbfigurenbild einer Madonna mit den Heiligen Sebaftian, Hieronymus, Franciscus und Johannes dem Täufer in der Capella Santa der Kirche S. Francesco della Vigna in Venedig an; aus dem Jahre 1510 befitzt die Brera in Mailand eine Madonna mit dem Kinde (aus der Galerie Sannazaro, No. 312). Hier zeigt fich ein bedeutendes Erfchlaffen der künftlerifchen Kraft; das Landfchaftliche ift das Befte an dem Bilde, der Typus der Madonna der morofe feiner Jugendwerke; die malerifche Behandlung geht auf augenfällige Wirkung aus, entbehrt aber der Solidität. Dafs diefes Erlahmen aber nur dem Moment angehörte, lehrt das Hieronymusbild in S. Giovanni Chrifoftomo in Venedig, welches im Jahre 1513 entftand. Hieronymus, Chriftophorus und Auguftinus find energifche Geftalten, von entfchiedener Thatkraft, doch ohne Härte. Es find Männer, von denen jeder in feiner Weife, fein

Wollen und Thun dem Göttlichen überantwortet hat und nun kein Schwanken und Wandeln mehr kennt.

Die Landschaft ist breit und behaglich ausgeführt und erinnert hierin wie in dem klaren, hellen, warmen Ton an ähnliche Schöpfungen der Flamänder. Wenn in diesem Werke sich kein Nachlassen der künstlerischen Kraft des fast Neunzigjährigen zeigt, so giebt sich sogar ein Aufflammen aller Lebensfreude und alles Lebensmuthes der Jugend in einer Schöpfung kund, die schon dem Niedergange seines Lebens angehört. Es ist dies ein Bacchanal, wozu er 1514 vom Herzog Alfonso von Ferrara den Auftrag erhalten hatte (jetzt in der Sammlung des Herzogs von Northumberland zu Alnwick). Das Werk muthet an wie eine freie Umdichtung des Bacchus- und Ariadne-Motivs aus der Antike in die Welt- und Naturanschauung der Renaissance. In einer von den letzten Strahlen der niedergehenden Sonne durchleuchteten Waldlichtung, die nach rückwärts durch den Hugel von Cadore abgeschlossen wird, breitet sich die fröhliche Gesellschaft aus. Hermes ist der Mittelpunkt derselben; sein Auge haftet auf den schönen Formen einer Nymphe, die seitwärts an einen Baum gelehnt sitzt und zu schlummern scheint, während ein kecker Genosse des Mahls ihr Gewand lüftet. Hermes ist umlagert von bacchantisch aufgeregtem Volk, das dem Genusse des reichlich kredenzten Weines sich hingiebt. Strotzende Lebensfülle und ungebundene Freudigkeit charakterisiren das Bild; keine der zahlreichen Gestalten bleibt unberührt vom starken Wellenschlage der Luft.

Wenn Bellini in seiner Jugend durch seinen Vater und seinen Schwager Mantegna auf das Studium der Antike gewiesen ward, so zeigt ihn das Werk seines Lebensabends ganz von deren Geist erfüllt, und mit völliger künstlerischer Freiheit aus demselben herausschaffend.

Die Zeichnung des Bacchanals ist bis auf das Landschaftliche durchaus sein Eigenthum; die Farbengebung überliefs der Achtundachtzigjährige einer jüngeren Kraft. Tizian trat hier für den Meister ein und gab dem Bilde jene blühende Frische, jene Gluth und Kraft des Tons, wie wir dem nur wieder in seinen reifsten Werken begegnen.[7]) Das Bacchanal symbolisirt gleichsam den Uebergang des Primats der venezianischen Malerei von Giovanni Bellini auf Tizian.

Bellini's langes, reiches Künstlerleben war ein ununterbrochenes Fortschreiten aus den befangenen Kunsttraditionen seiner Heimat, dem engherzigen Realismus der älteren Paduaner zu einer freien edlen Auffassung der Natur, für deren Darstellung dann die formensichere Hand und die Findigkeit für alle Reize des Lichtes und der Farbe nicht mangelte. Dies Errungene hinterliefs er nun als Erbe einer jungen Generation, die ihn zwar nicht an Intensivität, wohl aber an Beweglichkeit der Phantasie übertraf und nun die Malerei zu jener Vollendung führte, deren sie auf venezianischem Boden fähig war.

Bellini starb als Neunzigjähriger am 29. November 1516. Ganz Venedig trauerte um den Künstler, dem es mit zu danken hatte, dafs der politischen Gröfse sich nun auch der künstlerische Ruhm gesellte. — Er erhielt seine Grabstätte an der Seite seines Bruders in der Kirche S. Giovanni e Paolo.

Anmerkungen.

1) Vgl. Zanetti, Della Pittura Veneziana. Venezia 1771, p. 48/49.

2) Die Befchreibung diefer Gemälde, deren Stoff der legendenhaft ausgefchmückten Erzählung der Ereigniffe zwifchen Friedrich I und Papft Alexander III. entnommen war, findet man bei Franc Sanfovino, Venetia, ed. 1581 lib. VIII, fol. 123 terg. ff. Dann in Ridolfi, Meraviglie dell' Arte (ed. 1648) I, p. 50 ff. Für die Angabe, dafs Bellini erft vom Mai 1492 im Dogenpalaft eine umfangreichere Thätigkeit entfaltete, fpricht das von Gaye (Carteggio II, p. 70) publicirte Urkundenfragment. Dann über feine Arbeiten im Dogenpalafte überhaupt Lorenzi: Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia. P. I.

3) Notizie e Documenti inediti intorno di Pietro Vannucci, racc. e publ. per cura del Com. W. Braghirolli. Perugia, 1874. Die Verhandlungen dauern von 1500 bis Sommer 1505. Dann W. Braghirolli: Carteggio di Ifabella D'Efte Gonzaga intorno ad un quadro di Gian Bellino. Archivio Veneto. tom. XIII, parte II, p. 370 fequ.

4) Un quadro longo braccia tre circa, di Giovanni Bellini con una B. V., il Putto, S. Giovanni Battifta, S. Giovanni Evangelifta, S. Girolamo e S. Caterina sull' asse. Vgl. Carlo D'Arco, Arti ed Artefici vol. II, p. 188.

5) Arco, l. c. II. p. 60 ff. Gaye, Carteggio II, p. 70 n. weiter. Die Vermuthung von Crowe und Cavalcafelle (Bd. V, S. 180), Bellini habe diefem Wunfche mit dem »Tod des Petrus Martyr« — jetzt London, Nationalgalerie No. 183 — entfprochen, entbehrt der Begründung. Braghirolli theilt mit, dafs er genaue Nachfuchungen über den Fortgang der Verhandlungen im Archiv der Gonzaga angeftellt habe, diefe aber erfolglos geblieben feien.

6) Vgl. Zanetti l. c. p. 51—52 und Dal Pozzo: Le Vite degli Pittori, Scultori ed Architetti Veronefi. Verona, 1718, p. 306.

7) Das Bild ift gezeichnet: Joannes Bellinus Venetus pinxit MDXIIII. Thaufing wäre geneigt anzunehmen (Dürer, S. 267), es wäre nur im Atelier Bellini's entftanden; die Charakteriftik aber zeigt die ganze Gruppe als ein fo ausfchliefsliches Eigenthum Bellini's, dafs Tizian's Antheil auf das Colorit und die Berglandfchaft des Hintergrundes befchränkt bleiben mofs.

Wichtigere echte Werke des Giovanni Bellini,

die im Text nicht erwähnt wurden:

Venedig:

Akademie: Madonnen No. 95 (von 1487), 313, 424.
Fünf Allegorien (No. 234—238).
Gaftmahl in Emaus (3. Saal). Von Crowe u. Cavalcafelle dem Carpaccio zugeeignet.

Rom:

Galerie im Vatican: Pietà (No. 5, Mantegna zugeeignet).
Galerie Borghefe: Madonna (Z. X, No. 30).
Galerie Doria Pamfili: Madonna mit dem Kind und dem hl. Johannes.

Berlin:

Beweinung Chrifti (No. 4).
Maria mit dem Kinde (No. 10 u. 11).
Der todte Chriftus mit zwei trauernden Engeln (No. 28).

Frankfurt:

Städelfches Inftitut: No. 17, Madonna mit dem Kinde, Elifabeth und Johannes d. T.

Wien:

Belvedere Saal II: No. 43, Kniestück einer nackten Frau, gez. Joannes Bellinus MDXV.

London:

Hieronymus in der Wüfte (frühes Temperabild), der jetzige Befitzer unbekannt.
Vgl. Crowe u. Cavalcafelle V, S. 139.
National-Galerie: No. 280, Madonna.
No. 812, Petrus d. Märtyrer (vgl. Anm. 5).
Caftle Howard: Befchneidung Chrifti (früher Galerie Orléans).

Madrid:

Mufeo del Prado: No. 60, Madonna mit dem Kinde.
Magdalena und Katharina (freie Replik des Akademiebildes No. 436 in Venedig).

Petersburg:

Galerie Leuchtenberg: No. 5, Madonna mit dem Kinde.

Giorgione.

Geb. um 1475, wahrfcheinlich in Vedelago bei Caftelfranco, geft. 1511 in Venedig.

Der Name Giorgione's bildet mit Palma Vecchio's und Tizian's Namen das glänzende Dreigeftirn, mit deffen Aufgang am Beginn des 16. Jahrhunderts das goldene Zeitalter der venezianifchen Malerei anhob. Mit Tizian erreichte fie ihren Gipfelpunkt, Giorgione theilt mit Palma den Ruhm, den grofsen Stil der venezianifchen Malerfchule begründet, ihrer freien Entwicklung im Geifte des Cinquecento zuerft Bahn gebrochen zu haben.

Leider find uns nur fehr wenige Werke des Künftlers erhalten. Die Wandmalereien, die einen beträchtlichen Theil derfelben ausmachten, find fämmtlich, bis auf ganz geringe, kaum nennenswerthe Ueberrefte, zu Grunde gegangen. Von den Staffeleibildern Giorgione's find viele verfchollen, zahlreiche Gemälde, die lange Zeit als Werke deffelben gegolten haben, wurden erft neuerdings als unecht erwiefen. Doch find die wenigen Bilder feiner Hand, die auf uns gekommen, hinreichende Documente für die hohe Bedeutung des Meifters und zeigen die Merkmale, die fchon von den Zeitgenoffen deffelben als die eigenthümlichften feines Kunftcharakters bezeichnet wurden, in vollkommener und prägnanter Weife.

Der eigentliche Name des Künftlers ift Giorgio Barbarelli. Den Beinamen Giorgione erhielt er, wie Vafari fich ausdruckt, »fowohl feiner körperlichen Geftalt, wie feines grofsen Geiftes wegen«.*) Ueber die Zeit und den Ort feiner Geburt haben wir keine ganz zuverlaffige Nachricht. Als Geburtsjahr wird bald 1476, bald 1477 angegeben; doch durfte weder die eine, noch die andere Zahl die richtige fein, da es bei dem Einflufs, den Giorgione unverkennbar auf Tizian ausgeübt, wahrfcheinlich ift, dafs er um einige Jahre älter war, als diefer, das Jahr 1477 aber mit ziemlicher Gewifsheit als Tizian's Geburtsjahr angenommen werden kann.[1]) Der Vater Giorgione's gehörte zu der vornehmen Familie der Barbarelli, die in Caftelfranco (im Gebiet von Trevifo) ihren Sitz hatte; der Sohn, der einer glaubwürdigen Ueberlieferung zufolge von einer jungen Bäuerin in Vedelago bei Caftelfranco geboren wurde, hat, wie es fcheint, in dem angefehenen Haufe keine Aufnahme gefunden. Der Umftand, dafs in den Taufregiftern die Namen der Aeltern nicht genannt find, fcheint die Illegitimität feiner Geburt zu beftätigen. Ob noch bei Lebzeiten des Künftlers feine Zugehörigkeit zu dem ftolzen Gefchlecht von diefem anerkannt worden, wiffen wir nicht. Thatfache

---

*) Giorgione, Augmentativ von Giorgio: Der grofse, mächtige Georg.

3*

ift, dafs die Familie Barbarelli erft 1638 die fterblichen Ueberrefte ihres berühmten Verwandten nach Caftelfranco bringen und hier in der Familiengruft der alten Kirche S. Liberale beifetzen liefs.[2])

In jungen Jahren kam Giorgione nach Venedig, in die Werkftatt Giovanni Bellini's, der damals das Haupt der venezianifchen Malerfchule war und trotz feines hohen Alters noch nichts von feiner künftlerifchen Kraft eingebüfst hatte. Eine Zeit lang lernte er hier mit Tizian gemeinfam. Nachdem er Bellini's Schule verlaffen und fich durch felbftändige Arbeiten, wie man annehmen darf, bereits einen angefehenen Namen gemacht, ging er nach Caftelfranco, wo er für die Kirche des hl. Liberale das berühmte Altarbild malte, deffen Schönheit wir noch jetzt bewundern können. Um 1504 war er wieder in Venedig. Die nun folgende, glänzend reiche Thätigkeit des Meifters umfafst der Zeitraum weniger Jahre. Die leuchtende Bahn feines Lebens war kurz, fein Schickfal recht das Gegenbild zu dem feines grofsen Rivalen, zu Tizian's Gefchick, dem es vergönnt war, feine mächtige Natur auszuleben bis an die äufserfte Gränze eines Menfchenalters. Giorgione ftarb, wie Raffael, in der Blüthe der Kraft, kaum fechs- oder fiebenunddreifsig Jahre alt.

Dem Bedürfnifs, das uns Modernen in vorzüglichem Grade eigen ift, hinter dem Künftler den Menfchen zu fuchen, genügen die Nachrichten über Giorgione's Leben nur wenig. Sie enthalten nicht viel Thatfächliches, Manches dagegen, das einen ziemlich romanhaften Charakter hat. Ein ficher beglaubigtes Bildnifs des Künftlers ift uns nicht erhalten; Vafari rühmt feine ftattliche, männlich fchöne Erfcheinung, fein liebenswürdiges und ritterliches Wefen, das ihm die Gunft der Frauen gewann. »In Venedig erzogen, fand er ftets an Liebesabenteuern Gefallen, vergnügte fich gern auf der Laute und fpielte und fang fo vortrefflich, dafs er oft zu' Mufikfeften in vornehme Gefellfchaft gebeten wurde.«[3]) Sicher dürfen wir uns den Künftler, der in feinen Bildern die venezianifche Eigenart in fo klaffifchem Gepräge zeigt, auch im Leben als echten Venezianer denken.

Venedig ftand in jenen Tagen nicht mehr auf der Höhe feiner Macht, die Entdeckung des Seewegs nach Oftindien hatte feine mercantile Weltftellung untergraben, aber noch immer war die ehemalige Beherrfcherin der Meere eine blühende, reiche und glänzende Stadt. Im Verkehr mit dem Often hatte fie eine Neigung zu orientalifchem Luxus angenommen; eine genufsliebende Gefellfchaft bewohnte die prächtigen Palafte am Canale grande; der mächtige Lebenspuls, der die Menfchen der Renaiffance bewegte, waltete auch hier mit voller Kraft, und nirgends vielleicht im damaligen Italien hat eine gröfsere Freiheit der Sitten geherrfcht, als in Venedig, deffen Gewalthaber mit fo unheimlichen Machtbefugniffen ausgerüftet waren. Nirgends vielleicht haben fich die Schattenfeiten der Renaiffancebildung neben den glänzenden Lichtfeiten derfelben greller geltend gemacht, als in dem üppig reichen Leben der fchönen Lagunenftadt.

Auch Giorgione's Leben foll von gewiffen Extravaganzen nicht frei gewefen fein. Wie aber das Bild feines künftlerifchen Charakters, fo ift ohne Zweifel auch das Bild feiner Perfönlichkeit im Laufe der Zeit vielfach entftellt worden, zum Theil unter dem directen Einflufs der Trübung, die jenes erfuhr; fo manches Werk, das ihm mit Unrecht zugefchrieben wurde, war geeignet, das Urtheil



Thronende Madonna.
Oelgemälde in San Liberale zu Caftelfranco.

über den Künftler auch in allgemein menfchlicher Hinficht zu falfchen. Wenn Vafari andeutet, er fei ein Opfer feiner Ausfchweifungen geworden, so hat fchon Ridolfi, ein Schriftfteller des 17. Jahrhunderts, diefen Verdacht als unbegrundet bezeichnet.[4]) Giorgione war in der Art feiner Lebensführung ohne Zweifel der genufsfreudige Sohn feiner Zeit, ein Zögling Venedigs, aber nicht der geringfte Grund ift vorhanden, der uns berechtigen könnte, ihn mit den wilden Ausartungen des Zeitalters im Zufammenhang zu denken. Der Eindruck, den wir aus den Schöpfungen feiner Hand gewinnen, fteht mit einer folchen Vorftellung im directeften Widerfpruch. Einige berichten, er fei an gebrochenem Herzen, aus Verzweiflung über die Treulofigkeit feiner Geliebten geftorben, die ihm einer feiner Schuler, Luzzi, entführt habe. Auch diefe Erzählung, welche die in der »jungdeutfchen« Literaturepoche bekannte Gräfin Hahn-Hahn in fentimentale Verfe gebracht hat, ift aller Wahrfcheinlichkeit nach eine blofse Legende; als Thatfache wird allein zu gelten haben, dafs Giorgione 1511 an der in Venedig herrfchenden Peft ftarb.

Je weniger die biographifchen Nachrichten über Giorgione Zuverlaffiges bieten, um fo entfchiedener fehen wir uns auf die Werke deffelben hingewiefen, fie find für uns die wahrften und inhaltreichften Dokumente feines Lebens.

Um die Zeit, wo Giorgione nach Venedig kam, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, war die venezianifche Malerei fchon auf einer hohen Stufe der Entwicklung angelangt. Ihre Anfänge waren nicht fo felbftandig und original gewefen, wie die der florentinifchen Kunft, fie hatte keine Meifter von der Bedeutung eines Cimabue, Giotto und Mafaccio gehabt, und erft ziemlich fpät, in der erften Hälfte des 15. Jahrhunderts, war fie von der künftlerifchen Bewegung des übrigen Italiens ergriffen worden; um fo glänzender aber war ihr Auffchwung in der folgenden Zeit. Zunächft hatte fich, zum Theil unter dem Einflufs des umbrifchen Gentile da Fabriano, der um 1420 in Venedig thätig war, eine Malerfchule auf Murano gebildet, welcher fehr bald die Schule der Bellini gegenübertrat, die anfangs hauptfächlich von Padua her durch den Claſſicismus Mantegna's beeinflufst war. Eine Zeit lang arbeiteten beide Schulen mit angeftrengtem Wetteifer und gleichem Erfolge neben einander, bis die der Bellini entfchieden das Uebergewicht erlangte, indem fich aus ihr ein neuer, durchaus felbftändiger malerifcher Stil, der fpezififch venezianifche, zu entwickeln begann. Während fich die Mantegneske Formenbehandlung, die harte, von der Plaftik abftrahirte Zeichnung an dem eifrig ftudirten Vorbild der Natur belebte, gelangte zugleich die Farbe zu immer gröfserer Bedeutung. Unter dem Einflufs Antonello's von Meffina, der die Eyck'fche Oeltechnik in Venedig einfuhrte, machte der ftumpfe trockene Temperaton Mantegna's immer entfchiedener einer leuchtenden, fatten Färbung Platz, und bereits bei Giovanni Bellini ift das coloriftifche Element, das in der venezianifchen Malerei recht eigentlich zur Herrfchaft gelangen follte, in einem Grade betont, wie fonft nirgends in den Bildern gleichzeitiger Italiener. Manches feiner Gemälde, das noch vor dem Schlufs des 15. Jahrhunderts entftand, hat in der Tiefe und Wärme des Farbentons fchon völlig das, was man in der folgenden Zeit fchlechthin venezianifch nannte.[5]) In den fpäteren Arbeiten des Meifters, der trotz feiner hohen Jahre noch eine faft jugendliche Empfänglichkeit befafs, find die Einwirkungen Giorgione's nicht zu verkennen.

Aber fchon vor dem felbftändigen Auftreten feines grofsen Schülers war in den Werken Bellini's der venezianifchen Malerei die Richtung ihrer weiteren Ausbildung fehr beftimmt vorgezeichnet. Die Keime einer glänzenden coloriftifchen Entwicklung hatten fich fchon ans Licht gedrängt, und es bedurfte nur noch des Sonnenftrahls des Genies, fie zur vollen, prächtigen Blüthe zu entfalten.

Schon den Zeitgenoffen Giorgione's war es bewufst, dafs ihm der Ruhm gebühre, die venezianifche Malerei aus den Schranken des 15. Jahrhunderts zuerft völlig befreit, ihr den Reft von Befangenheit, der auch den Werken der Bellini noch anhaftete, zuerft gänzlich abgeftreift zu haben. Vafari fagt ausdrücklich, dafs er nicht nur höher als Giovanni und Gentile Bellini, fondern den Meiftern gleich geftellt wurde, die in Toscana die Schöpfer der neuen Methode waren. In der That hatte Giorgione für die Entwicklung der venezianifchen Schule eine ähnliche Bedeutung, wie Lionardo da Vinci für die der florentinifchen. In der Freiheit und Gröfse der künftlerifchen Auffaffung begegnet er fich mit Lionardo und vielleicht ift der grofse Florentiner, der fich im Jahre 1500 in Venedig aufhielt, nicht ohne Einflufs auf Giorgione gewefen, fo wenig fein Stil, in welchem die Farbe faft nur als Mittel für den Ausdruck der Formen erfcheint, mit dem Stil des Venezianers directe Verwandtfchaft hatte. Die gefteigerte Accentuirung des Colorits, die Erhöhung und Verfeinerung des Farbenreizes ift es, die fchon Vafari an den Werken Giorgione's, den Bildern der früheren Venezianer gegenüber, zunächft und vor Allem hervorhebt. In der Biographie Tizian's geht Vafari fogar fo weit, zu behaupten, dafs diefe Ausbildung des Colorits bereits bei Giorgione und feinen nächften Nachfolgern eine Vernachläffigung der Zeichnung zur Folge gehabt, dafs fich fchon bei ihnen das Mangelhafte der Zeichnung unter dem Reize der Farbe verborgen habe. Die Biographie Tizian's findet fich erft in der zweiten Ausgabe der Vafari'fchen Lebensbefchreibungen vom Jahre 1568; das Leben Giorgione's, das bereits in der erften Ausgabe (1550) erfchien, enthält noch keine kritifche Aeufserung im Sinne der angeführten, und es ift nicht unmöglich, dafs Vafari, der auf feinem florentinifchen Standpunkt der venezianifchen Malerei gegenüber von Parteilichkeit zwar fchon damals nicht frei war, zu jenem fcharfen Tadel in der Biographie Tizian's erft durch die Polemik Lodovico Dolce's veranlafst wurde, von dem 1557 ein Dialog L'Aretino erfchien, der die ausdrückliche Abficht hatte, den Widerfachern der venezianifchen Schule entgegenzutreten. Schon damals, wie wir fehen, beftand ein principieller Streit zwifchen Anhängern der coloriftifchen und der formenftrengen Richtung der Malerei. Giorgione gegenüber ift der Tadel Vafari's jedenfalls nichts weniger als gerechtfertigt. Die Feinheit des Formengefühls gehört zu den eigenthümlichften und bedeutendften Vorzügen des Meifters. Dafs die Zeichnung als Begränzung der Formen, die Linie als folche bei einer höheren Ausbildung der coloriftifchen Elemente, insbefondere des Lufttones, an Strenge verliert, ift mit Nothwendigkeit in der Natur der Sache begründet; nur die blinde Theorie der Akademiker der Bolognefer Schule konnte fpäterhin die Verbindung des venezianifchen Colorits mit der Strenge der Zeichnung Michelangelo's als ein erftrebenswerthes Ziel der Malerei betrachten. Bei Giorgione ift die Zeichnung in der malerifchen Durchführung völlig aufgegangen,

aber als Grundlage derfelben ift fie von höchfter Vollendung. Ihre Vollkommenheit gehört fo fehr zu den charakteriftifchen Merkmalen feiner Kunft, dafs überall, wo es fich bei ihm zugefchriebenen Werken um die Echtheitsfrage handelt, die Rückficht auf die Zeichnung von entfcheidender Wichtigkeit ift; immer werden Mängel der Form bei folchen Werken gegen die Echtheit fprechen. Im Leben Giorgione's rühmt übrigens Vafari felbft die Feinheit der Modellirung, das Relief, die plaftifche Rundung der Geftalten des Künftlers mit befonderem Nachdruck; er behauptet, dafs in diefer Hinficht die Kunft Lionardo's, das feine Sfumato feiner Licht- und Schattenbehandlung auf Giorgione Einflufs gehabt.

In den Bildern, die man als Arbeiten aus dem Beginne feiner künftlerifchen Thätigkeit anfehen darf, läfst fich eine eigenthümliche Verbindung der Malweife der Bellini mit der Antonello's von Meffina erkennen; namentlich das Vorbild des letzteren ift in der feinen gufsartigen Verfchmelzung der Farbenmaffen, in der faft metallifchen Glätte der Flächen wahrzunehmen. Bald aber trat an die Stelle diefer erften, noch etwas fpröden Manier jene Weichheit der Behandlung, jene Tiefe und Wärme der Farbentöne, mit der nun erft der volle und ganze Schein des Lebens erreicht ward, jene Gluth des Colorits, für welche die Italiener den Ausdruck »il fuoco Giorgionesco« erfanden. Vafari fagt, dafs die ausgezeichnetften Meifter jener Zeit von ihm rühmten, er habe, wie kein Anderer, der Farbe Leben einzuhauchen verftanden. Bei ihm zuerft zeigt fich, vor Allem in der Carnation feiner Geftalten, in der vielgepriefenen Weichheit (morbidezza) derfelben jene feine malerifche Charakterifirung des Stofflichen, die zu den hervorragendften Merkmalen der venezianifchen Schule der Blüthezeit gehört, zugleich aber, mit dem voll entwickelten Reize des Lebens, jene reiche Schönheit des Colorits, die dem Auge eine höchfte Befriedigung gewährt, indem fie die Seele poetifch ftimmt. Niemals vorher, fagt Burckhardt im Cicerone, war das menfchliche Auge über feine Reizfahigkeit, über Alles, was ihm Wohlgefallen erregt, fo genau befragt worden, wie jetzt in der venezianifchen Schule.[6]) Die Rückficht auf diefes Wohlgefallen, die feine Erwägung der künftlerifchen Bedingungen, aus denen daffelbe refultirt, war auf das entfchiedenfte mafsgebend für die venezianifche Malerei diefer Epoche, die mit Recht eine Malerei der höchften Augenluft genannt werden kann. Die Macht des finnlichen Farbenreizes erfuhr eine höchfte Steigerung. Zugleich aber war die künftlerifche Anfchauung der Venezianer, ihre coloriftifche Empfindung, wie ihre Formenauffaffung in den Werken diefer Blütheperiode von einem ideellen Zuge beherrfcht.

Das Formenideal der Antike hatte auf die Kunft Venedigs zwar niemals einen fo wichtigen Einflufs, wie auf die florentinifch-römifche Kunft; doch fehlte es jener, feitdem fie Mantegna's Einwirkung erfahren, keineswegs an Beziehungen zum klaffifchen Alterthum. Als Dürer fich 1506 in Venedig aufhielt, ward ihm hier, wie er felbft berichtet, zum Vorwurf gemacht, dafs feine Art nicht »antikifch« fei. Früher, in den Mantegnesken Werken der venezianifchen Schule, hatte fich der Einflufs antiker Mufter vornehmlich in einer gewiffen plaftifchen Strenge der Formen gezeigt; jetzt, in der Blüthezeit der venezianifchen Malerei, wo man der Antike ungleich freier gegenüber ftand, machte fich die Wirkung ihrer ideellen Vorzüge geltend. Die reifften Geftalten diefer Malerei, in denen

das Individuelle vollkommen zum Typus erhöht und geläutert erscheint, find vom Gefchlecht jener Idealgeftalten der Renaiffance, die, fo frei und felbftändig fie erwuchfen, ohne die Einflüffe des Geiftes antiker Formenfchönheit nicht geworden wären, was fie find.

Mit gröfster Entfchiedenheit trat der weltliche Zug der Renaiffance bei den Venezianern hervor; fie nähern fich auch in diefer klaffifchen Zeit nur felten den ernften Gedankenregionen der florentinifch-römifchen Kunft, fie fchildern



Kopf der thronenden Madonna in Caftelfranco.

mit Vorliebe Scenen eines weltlich heiteren, ruhig in fich gefchloffenen Dafeins, das gleichfam in der Mitte liegt zwifchen den Höhen und Tiefen des geiftigen Lebens. Aber in diefen Schilderungen entfalten fie einen Reichthum poetifcher Empfindung, eine Fülle malerifcher Schönheit, die bei aller Lebenswärme und finnlichen Gluth einen entfchieden ideellen Charakter trägt. Im beftimmteften Gegenfatz zum fogenannten Realismus fpäterer Coloriften fpiegelt diefe Malerei die Welt der Erfcheinungen in einer gereinigten Kraft und leuchtenden Verklärung der Farbe, die man als Poefie des Colorits bezeichnen kann. Mit Recht darf man bei Giorgione und Tizian von einer Idealifirung der Farbe fprechen, nicht in dem Sinne, wie bei Correggio, bei dem der ftoffliche Charak-

ter der Localtöne in dem idealen Elemente des Lichts, in dem Schimmer des Helldunkels wie aufgelöst erscheint, bei dem die materielle Verschiedenheit der Objecte, des Fleisches, der Gewänder u. s. f. in der coloristischen Behandlung kaum angedeutet ist. Gränzt der Farbenidealismus Correggio's schon nahe an Manierirtheit, so behaupten die Venezianer dieser Epoche die bewunderungswürdigste Wahrheit des Colorits, sie halten den Charakter der Localfarbe fest, aber zeigen sie zugleich intensiv gesteigert und wie im Feuer einer glühenden Anschauung geläutert. Die gesättigte Fülle, die Gewalt und der Glanz ihrer Farbe gibt uns das Gefühl eines mächtig gesteigerten Lebens, und nichts kann für die Eigenthümlichkeit ihres Colorits bezeichnender sein, als der Contrast zwischen der tiefen, wie von Innen heraus strahlenden Wärme und Gluth der Carnation, die wir in ihren vorzüglichsten Werken bewundern, und jenem hellen, in ein zartes Grau gebrochenen Glanze des Fleischtons, wie ihn Correggio liebte. Nirgends hat die coloristische Kunst in der Darstellung des Nackten den Ausdruck eines üppiger und gesünder blühenden Lebens und zugleich eine gröfsere Schönheit erreicht, als in den Werken der grofsen Venezianer. Die plastische Verherrlichung der unverhüllten menschlichen Gestalt in der antiken Kunst fand hier in der Malerei ihr ebenbürtiges Gegenstück.

Zuweilen macht sich im venezianischen Colorit auch der Einflufs eines gewissen subjectiven Gefühlselements geltend, dem ähnlich, welcher späterhin in verschiedenen Richtungen der Malerei den Farbencharakter vorwiegend bestimmte. Es gibt ein paar Bilder Giorgione's, denen eine coloristische Haltung eigen ist, die sich im prägnanten Sinne des Worts als »Stimmung« bezeichnen läfst. Der Gesammtton des Colorits erscheint hier als der Träger einer bestimmten subjectiven Empfindung, als der Ausdruck einer gewissen lyrischen Stimmung, während sonst die Harmonisirung der Einzeltöne hauptsächlich nur auf den allgemeinen Schönheitsgesetzen farbiger Wirkung beruht. Allerdings aber behauptet dieser Stimmungsmalerei gegenüber, die sich vor Giorgione kaum irgendwo in bestimmten Anfängen zeigt, bei den Venezianern die Kraft und Klarheit objectiver Farbenpoesie entschieden das Uebergewicht. In dieser erscheinen sie am bedeutendsten; ihre coloristische Phantasie zeigt sich hier am productivsten, am reichsten an malerischen Gedanken.

In den Gegenständen seiner Darstellungen hielt sich Giorgione anfangs ans Herkömmliche; seine Stoffe waren in der ersten Zeit die traditionellen der religiösen Malerei. Vasari erwähnt als frühe Arbeiten des Künstlers eine Anzahl »schöner Madonnenbilder«, von denen sich, wie es scheint, keines erhalten hat. Das oben genannte Altarbild in der Kirche von Castelfranco, das bedeutendste uns bekannte Jugendwerk Giorgione's, das in der freien Vollendung des Bellinesken Stils schon die ganze Originalität seines malerischen Genius erkennen läfst, dürfte auch insofern einen wichtigen Moment in der Entwicklungsgeschichte des Künstlers bezeichnen, als in der Zeit nach der Entstehung dieses Bildes kirchliche Gegenstände wahrscheinlich nur noch ausnahmsweise von ihm behandelt wurden. Zuweilen hat er den Kreis dieser traditionellen Stoffe, wie sich nachweisen läfst, auch schon vorher verlassen, angeregt durch Schilderungen Giovanni Bellini's aus dessen späterer Zeit, in denen eine anmuthige landschaftliche Scenerie den Schau-

platz legendenhafter oder allegorifch-mythologifcher Vorgänge bildete. In den fpäteren Arbeiten Giorgione's trat die weltliche, von den Malereien des altkirchlichen Stils fich mehr und mehr abwendende Richtung der Zeit immer beftimmter hervor. Es entftanden jene eigenthümlich poetifchen, halb genreartigen, halb phantaftifchen Schilderungen, in denen er fchon von den Zeitgenoffen vornehmlich gefchätzt und bewundert wurde. Sie bildeten eine völlig neue Gattung von Malereien, für welche der Name Giorgione's geradezu typifche Bedeutung erlangte. Bald fchilderten fie, in Darftellungen, die uns leider zum gröfsten Theil nur aus freien Nachbildungen oder Variationen von fpäterer Hand bekannt find, die Poefie des höheren Gefellfchaftslebens jenes glänzenden Zeitalters, mufikalifche Unterhaltungen in freier Landfchaft oder prachtvollen Gärten, bald auch fogenannte »arkadifche« Scenen. Die letzteren, die für die Sinnesrichtung der Renaiffance nicht am wenigften charakteriftifch find, hatten im Darftellungsgebiet Giorgione's, wie man annehmen darf, einen befonders wichtigen Platz. Diefe Schilderungen eines idyllifch heiteren Naturlebens fpiegelten eine Stimmung der Zeit, die auch in der damaligen Dichtung, in den bukolifchen Poefien jener Epoche, in der favola pastorale Ausdruck erhielt, freilich öfters einen ziemlich erkünftelten Ausdruck, der vorwiegend als eine Nachahmung antiker Mufter, als ein Ergebnifs der gelehrten humaniftifchen Bildung erfchien. Das Thema diefer Dichtungen war das nämliche, wie das jener Bilder, nur bekundete fich in den Gemälden ein ungleich lebensvolleres Gefühl, ein ungleich gröfseres künftlerifches Talent. Wenn die Entftehung derfelben vielleicht nicht felten durch Producte jener poetifchen Literatur direct veranlafst wurde, fo gewann in ihnen, was in der Dichtung oft nur Phrafe war, Leben und charakteriftifche Geftalt, ähnlich, wie fich aus den Motiven eines dürren Operntextes oft blühende Melodien entwickeln.

In Venedig, wo der Humanismus mit der Gründung der Aldinifchen Akademie feften Fufs gefafst hatte, war die Arcadia des Neapolitaners Sannazaro, der zu dem Gründer diefer Akademie in naher Beziehung ftand, ficher nicht weniger gelefen, als im übrigen Italien. Jedenfalls war diefem typifchen »Hirtengedicht« in der gleichzeitigen italienifchen Malerei nichts fo verwandt, als jene paftoralen Schilderungen, die feit Giorgione in Venedig üblich wurden. Für das Ideal eines freien und fchönen Naturdafeins, wie es der Sehnfucht des Zeitalters vorfchwebte, ward das Hirtenleben gewiffermafsen zum Symbol, mythologifche Elemente, in der Geftalt von Nymphen und Satyrn, vermifchten fich mit diefer poetifchen Vorftellung und vervollftändigten das idyllifche Bild einer goldenen Zeit, wie es der Goethe'fche Taffo im Geifte der Renaiffance-Epoche fchildert,

> »da auf der freien Erde Menfchen fich
> wie frohe Heerden im Genufs verbreiteten,
> da ein uralter Baum auf dunkler Wiefe
> dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
> ein jüngeres Gebüfch die zarten Zweige
> um fehnfuchtsvolle Liebe traulich fchlang,

4*

wo klar und ftill auf immer reinem Sand
der weiche Flufs die Nymphe fanft umfing,
wo in dem Grafe die gefcheuchte Schlange
unfchädlich fich verlor, der kühne Faun
vom tapfern Jüngling bald beftraft entfloh,
wo jeder Vogel in der freien Luft
und jedes Thier, durch Berg und Thäler fchweifend
zum Menfchen fprach: Erlaubt ift was gefällt«

Das landfchaftliche Element erfchien in folchen idyllifchen Bildern in einem Grade entwickelt, wie bisher noch nirgends im Gebiet der Malerei. Das moderne, mit dem Eintritt der Renaiffance erwachende »Naturgefühl« fand hier zuerft einen ganz vollen malerifchen Ausdruck. Nachdem am Beginn des 14. Jahrhunderts der Goldgrund der Gemälde den Andeutungen einer beftimmten Oertlichkeit Platz gemacht, finden wir fpäter, in florentinifchen Bildern des Quattrocento zwar fchon öfters einen forgfam ausgeführten und mit mannigfachem Detail ausgeftatteten landfchaftlichen Hintergrund; noch nirgends aber ift die landfchaftliche Umgebung der Figuren in folcher Weife betont und derart behandelt, dafs fie als ein Hauptfactor der künftlerifchen Gefammtwirkung erfchiene. Die Beziehung des Menfchen zur Natur ift noch nirgends zum felbftändigen Inhalt der Darftellung gemacht, immer bleiben die Figuren für fich der Gegenftand des Hauptintereffes, die Landfchaft fpielt noch ftets eine mehr oder weniger nebenfächliche Rolle. Erft in der venezianifchen Malerei und zwar fchon in einigen Bildern Giovanni Bellini's gelangt fie zu einer gröfseren Bedeutung, und Giorgione hat nicht blofs in Darftellungen der genannten Art, auch in andern Bildern, jene Beziehung zur Natur fo entfchieden accentuirt, den Ton jenes Naturgefühls in fo beftimmter Weife angefchlagen, dafs man ihn als den eigentlichen Begründer der modernen Landfchaftsmalerei betrachten kann. Die Motive, die er für feine landfchaftlichen Scenerien am liebften benutzte, find offenbar der Natur feiner Heimath, dem idyllifch anmuthigen, an Cypreffen und Ulmen reichen Hügelland in der Umgebung von Caftelfranco entlehnt.

Nicht weniger bedeutfam und eigenthümlich zeigte fich die Kunft Giorgione's in einer anderen Gruppe von Gemälden, in den Halbfigurenbildern, in denen er diefer Gattung von Darftellungen, die fchon in der religiöfen Malerei der vorangehenden Epoche vielfach vertreten war, einen wefentlich neuen Charakter gab. An die Stelle der typifchen religiöfen Figuren, die früher in folchen Bildern dargeftellt wurden, treten hier porträtartige Geftalten, bald einzeln, bald gruppenförmig zufammengeftellt, und durch das Intereffante, Geiftreiche und Bedeutende der Auffaffung gewiffermafsen zu poetifchen Charakteren gefteigert. Nothwendig mufste in folchen Darftellungen, zumal in ihnen die Umgebung der Figuren kaum mitfprach, Alles auf die geiftige Feinheit des phyfiognomifchen Ausdrucks ankommen. Es waren Charakterdarftellungen im prägnanteften Sinne, und zum Glück ift uns neben mannigfachen Nachbildungen folcher Gemälde eines erhalten, das unzweifelhaft zu den bedeutendften Werken des Künftlers gehört. Dafs Giorgione auch als eigentlicher Porträtmaler des höchften Anfehens genofs, ift durch verfchiedene Zeugniffe verbürgt. Vafari und Ridolfi berichten, dafs er frühzeitig

Auftrag erhielt, die Bildniſſe hervorragender Perſönlichkeiten zu malen; Katharina Cornaro, die damals in Aſolo bei Caſtelfranco ihren Wohnſitz hatte, der Doge Leonardo Loredano u. A. lieſsen ſich von ihm porträtiren.



»Die Familie des Giorgione.«
Oelgemälde im Palazzo Giovanelli in Venedig.

Die groſse Menge untergeordneter Bilder, meiſt Arbeiten der ſpäteren venezianiſchen Schule, die nach und nach unter Giorgione's Namen gangbar wurden, war daran Schuld, daſs ſich über ſeinen künſtleriſchen Charakter die unſicherſten

Vorftellungen verbreiteten. Zuletzt war man unter dem Eindruck diefer Werke dahin gekommen, den Künftler gänzlich zu verkennen, in ihm einen Maler zu erblicken, der mit der Feinheit der Form zugleich auch den feelifchen Ausdruck dem blofs finnlichen Reize der Farbe geopfert habe. Der franzöfifche Schriftfteller Paul Mantz fafst diefe Anficht in die Worte zufammen: »A ces brillantes fêtes de la couleur, qu'il se donnait à lui-même, il oubliait d'inviter l'âme.« [7]) Das grofse Verdienft, das Urtheil über Giorgione in künftlerifcher Hinficht zuerft wieder feftgeftellt und fein menfchliches Charakterbild, wenigftens in den allgemeinen Zügen, wieder geklärt zu haben, erwarben fich die berühmten Gefchichtfchreiber der italienifchen Malerei, Crowe und Cavalcafelle [8]). Den Refultaten ihrer Forfchung fchliefst fich die nachfolgende Befprechung der wichtigften unter Giorgione's Namen bekannten Gemälde durchgehends an.

Unter den dem Künftler zugefchriebenen Bildern, die auf Echtheit Anfpruch haben, müffen zwei kleine, fehr reizvolle Gemälde in den Uffizien zu Florenz, das Mofes-Ordal und das Urtheil Salomo's, als die früheften gelten: beide haben in der Art der Behandlung noch etwas jugendlich Befangenes, fie erinnern in technifcher Hinficht theils an Giovanni Bellini, theils an Antonello von Meffina; im Charakter der Darftellung fchliefsen fie fich unmittelbar an jene fpäteren Gemälde des erftgenannten Meifters an, in denen die Landfchaft anfing, fich bedeutfam geltend zu machen. In beiden Bildern, denen ein gewiffer märchenhafter Charakter gemeinfam ift, erfcheint das Landfchaftliche nicht mehr als blofses Beiwerk, fondern als ein wefentlicher Beftandtheil der Compofition, ja, als das wefentlichfte Ingredienz ihres poetifchen Reizes. Die Feuerprobe des kleinen Mofes, die in dem einen Bild nach einer rabbinifchen Legende gefchildert ift, hat eine anmuthige Waldgegend im Charakter der Umgebung von Caftelfranco zum Schauplatz; hohe feinbelaubte Bäume ftehen auf der linken Seite des Mittelgrundes in fcharfen Umriffen gegen den glänzenden Himmel, rechts öffnet fich der Wald gegen ein breites hügeliges Terrain, das in der Ferne, hinter ftattlichen Gebäuden mit ragenden Thürmen, von einem burggekrönten Höhenzuge begrenzt wird. Links im Vordergrund auf marmornem Throne fitzt Pharao, von feinem Hofftaat umgeben; zwei Jünglinge in Pagencoftüm, die dem Thron gegenüberftehen, reichen zwei Schalen, die eine mit Gold, die andere mit Feuer gefüllt, dem kleinen Mofes hin, der, von den Händen der Mutter gehalten, fpielend in die Flammen greift. Die meift fchlanken und graziös bewegten Figuren, unter denen befonders der eine Page anziehend ift, find fein und beftimmt gezeichnet und übertreffen in diefer Beziehung die Figuren des andern Gemäldes, das in der Landfchaft dem vorigen fehr ähnlich und mit demfelben feinen Sinne fur den Reiz der Luft- und Lichtwirkung, wie jenes, behandelt ift. [9])

Aufser diefen beiden Compofitionen find vielleicht nur noch zwei in englifchen Sammlungen befindliche Bilder, die nach Crowe und Cavalcafelle in der malerifchen Haltung mit jenen übereinftimmen, in die Zeit der jugendlichen Entwicklung des Künftlers zu fetzen. [10]) Als den Abfchlufs diefer Periode können wir das Altarbild in der Kirche von Caftelfranco betrachten. In gewiffer Hinficht fteht daffelbe dem älteren Stil der Malerei noch näher, als jene Bilder der Uffizien, in andern dagegen bezeichnet es auf das Entfchiedenfte den Uebergang

zu einer neuen Epoche, nicht blofs in der Gefchichte des Künftlers, fondern in der Gefchichte der venezianifchen Malerei überhaupt.

Giorgione malte diefes Bild im Auftrag des Condottiere Tuzio Coftanzo, der damals nach mancher abenteuerlichen Kriegsfahrt, und nachdem er feine Lehnsherrin Katharina Cornaro aus Cypern nach ihrer Refidenz in Afolo zurückbegleitet, ruhig in Caftelfranco wohnte. Es wird erzählt, dafs er das Altarbild nach dem Tode feines Sohnes Matteo (1504) und zum Gedächtnifs deffelben für die Familienkapelle in der Kirche von Caftelfranco habe ausführen laffen. Die Kirche wurde fpäter abgebrochen, und an der Stelle derfelben eine neue errichtet, in deren Chor das Gemälde fich gegenwärtig befindet.

In der Compofition der Figuren hat es noch ganz den ftreng monumentalen Charakter, die feierliche Symmetrie der fogenannten heiligen Converfationen der alten Schule, während fich im Charakter der einzelnen Geftalten die individuelle Eigenart des Künftlers vollkommen felbftändig und damit zugleich ein neuer, den Schranken der bisherigen Kunftübung enthobener Geift offenbart. Auf einem hohen, reich mit Teppichen gefchmückten Throne, deffen Unterbau das Wappen der Coftanzi trägt, fitzt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoofse, wie träumend vor fich hinfchauend, von allem Zauber jungfraulicher Anmuth umfloffen; zur Rechten des Thrones fteht der hl. Franciscus, jugendlich und bartlos, ihm gegenüber zur Linken die ritterliche Jünglingsgeftalt des hl. Liberale, mit einem glänzenden Stahlharnifch angethan, in der Linken eine mächtige Lanze. Zu beiden Seiten des Thrones, bis zur Höhe des Sockels, wird der Vorderraum durch eine mit dunklem Purpur bekleidete Schranke gefchloffen, über welcher fich, rechts und links vom Teppich an der Rückfeite des Thrones, die Ausficht in eine reiche, weiträumige Landfchaft eröffnet. Mit der reizvollften und edelften Naivetät der Empfindung zeigt dies herrliche Jugendwerk des Meifters eine freie Schönheit der Formen verbunden, die in der vorangehenden Epoche noch nirgends erreicht war. In den Figuren deffelben kündigt fich der Stil des Cinquecento im Gebiet der venezianifchen Malerei zuerft ganz unverkennbar an. Des Symbols der Heiligenfcheine bedurften diefe Geftalten nicht mehr; wie die Madonnen Raffaels, fo erfcheint die blonde Jungfrau auf dem Thron im reinen Glanze ihrer Anmuth, ohne folches Symbol, göttlicher, als alle frühern Madonnen; der Ausdruck frommer Andacht kennzeichnet den demüthigen Franciscus, der Adel der Geftalt den ritterlichen Liberale, der einen eigenthümlich romantifchen Ton in die Darftellung bringt, als Diener und Befchützer des Heiligen. — In fpecififch malerifcher Hinficht beruht der ungewöhnliche Reiz des Bildes vor allem auf dem wirkungsvollen Contraft zwifchen dem milden Goldton, der im oberen Theil fich über die Landfchaft breitet und die Geftalt der Madonna umgibt, zu dem feingeftimmten Helldunkel der unteren Partie, dem geheimnifsvoll abgefchloffenen Raume mit den beiden Heiligengeftalten. Diefer Gegenfatz beherrfcht die reiche Fülle der Farbentöne und gibt dem coloriftifchen Ganzen die poetifche Stimmung.

Auf der Rückfeite der Holztafel, auf welche das Bild gemalt ift, ftanden, mit Rothftift gefchrieben, folgende Verfe, die feit der letzten Ausbefferung der Tafel verfchwunden find:

Vieni o Cecilia
Vieni t'affretta
Il tuo t'aspetta
Giorgio . .

Man vermuthet, dafs diefe Verfe auf Giorgione's Geliebte Bezug hatten; vielleicht waren fie ein Ausdruck der Sehnfucht, mit der er während der Arbeit ihrer gedachte, vielleicht ift fie es gewefen, die in der Madonna des Bildes, deren Züge fich in einer andern Frauengeftalt des Künftlers wiederfinden, von ihm verewigt wurde. Die beiden unteren Figuren des Gemäldes hat man öfters für Bildniffe Giorgione's felbft und feines Bruders genommen. Doch ift in dem hl. Liberale wahrfcheinlich Matteo Coftanzo dargeftellt. Crowe und Cavalcafelle bemerken, dafs diefe Figur und mehr noch eine vortreffliche Oelfkizze in der Nationalgalerie zu London, die lange Zeit Raffael zugefchrieben wurde, ficher aber als Giorgione's Studie zum hl. Liberale zu gelten hat, dem noch jetzt auf dem Friedhofe von Caftelfranco befindlichen Steinbild eines Ritters fehr ähnlich find, welches vermuthlich zum Grabmal des Matteo Coftanzo gehörte.

Von den fonftigen Malereien in Caftelfranco, die man dort für Arbeiten Giorgione's ausgibt, haben lediglich die Refte eines friesartigen Wandfchmuckes in dem Haufe, welches der Künftler bei feiner Anwefenheit in der Stadt in der Regel bewohnt haben foll, Giorgionesken Charakter: eine phantaftifche Reihe von Porträtköpfen, Gorgonenhäuptern, Schädeln, Masken, Helmen, Schildern u. f. f.

Nach feiner Rueckkehr nach Venedig war Giorgione, wie es fcheint, zunächft und vornehmlich mit Werken jener Gattung monumentaler Decorationen befchäftigt, fur die man in der reichen Handelsftadt damals eine befondere Vorliebe hegte, mit Malereien in Oel und Fresco an den Aufsenwänden von Paläften und öffentlichen Gebäuden Venedigs, von denen wir faft nur noch aus Befchreibungen Kenntnifs haben. Offenbar war es zumeift der zerftörende Einflufs der falzigen Ausdünftungen der Lagunen, unter welchem diefe Gemälde zu Grunde gingen. Schon Vafari, der fie im Jahre 1544 fah, fpricht von ihrem Verfalle. Die Faffade feines eigenen Haufes in Venedig (am Campo di San Silveftro) verfah Giorgione mit derartigen Decorationen, den Palaft Soranzo an der Piazza di San Paolo fchmückte er mit einem Bildercyclus und phantaftifchen Figuren in Fresco und Oel, den Palaft des Andrea Loredan bei S. Ermagora mit Wappenfchildern, fteinfarbigen Löwenköpfen und allegorifchen Darftellungen der Tugenden, die Cafa Flangini mit einem grau in grau gemalten Friefe und Halbfiguren des Bacchus, der Venus, des Mars und Mercur. Die bedeutendften und gepriefenften Arbeiten diefer Art waren die Fresken, die er in der Zeit von 1506—7 auf Staatskoften an dem damals, nach dem Brande von 1504, neu erbauten deutfchen Kaufhaufe in Venedig, am Fondaco de' Tedefchi, ausführte. Die obere Wandfläche war mit Einzelfiguren in nifchenförmiger Einfaffung, die untere mit Reitergeftalten in einem gemalten Säulengange gefchmückt, die Wandftreifen zwifchen den Stockwerken mit Trophäen, nackten Geftalten und fteinfarbigen Köpfen. Zanetti, zu deffen Zeit (in der Mitte des vorigen Jahrhunderts) diefe Fresken fchon zum weitaus gröfsten Theil zerftört waren, hat die Figuren der oberen Wandfläche in dem Zuftande, in dem fie fich damals befanden, in feinem Bilder-

werk wiedergegeben: eine ſtatuenartige weibliche Geſtalt, aufrecht ſtehend, eine zweite ſitzend und eine ſitzende männliche Figur, alle drei faſt völlig nackt.[11]) Nur von der erſten war vor einiger Zeit am Gebäude noch eine blaſſe Spur vorhanden, die jetzt auch, wie alles Uebrige, verſchwunden iſt.

Gleichzeitig mit Giorgione war Tizian an der Ausſchmückung des Fondaco, vornehmlich mit den Arbeiten an der Südſeite deſſelben, beſchäftigt. Vaſari und Lodovico Dolce, ein andrer, oben ſchon erwähnter Schriftſteller des 16. Jahrhunderts, berichten hierüber in verſchiedener Weiſe.[12]) Jener erzählt, daſs Tizian die Betheiligung an den Fresco-Arbeiten am Fondaco der Gunſt eines Barbarigo zu verdanken gehabt, der Andere ſagt, daſs er als Schüler Giorgione's mit dem-



Das Concert. Oelgemälde in der Galerie Pitti in Florenz.

ſelben gemeinſchaftlich an den Fresken gearbeitet habe und fugt hinzu, eine der von ihm gemalten Figuren, eine Judith, ſei ſo vorzüglich geweſen, daſs, als ſie enthüllt ward, Giorgione's Freunde ſie ſämmtlich für ſein Werk hielten und ſich beeilten, ihm über dieſe Arbeit, als das weitaus Beſte, das er je geleiſtet, ihre Glückwünſche darzubringen; Giorgione habe die Ueberlegenheit des Schülers anerkennen müſſen und ſei darüber untröſtlich geweſen. Der anonyme Verfaſſer der 1622 erſchienenen Biographie Tizians, der die Familientradition der Vecelli genau kannte, weiſs von dieſer Geſchichte nichts.[13]) Er berichtet, daſs Tizian, der die Vorzüge der »modernen« Kunſtweiſe Giorgione's frühzeitig erkannt, die Bilder deſſelben heimlich ſtudirt und dadurch ſeine Zuneigung erworben habe; als Giorgione den Auftrag für den Fondaco erhalten, ſei Tizian von ihm zum Gehilfen berufen worden. Mag ſich der jüngere Meiſter in ſeinen

Fondaco-Fresken dem älteren fchon in gewiffer Hinficht überlegen gezeigt haben, jedenfalls ward das öffentliche Anfehen Giorgione's dadurch nicht beeinträchtigt. Sicher ift, dafs Tizian, fo lange Giorgione lebte, vom Staat nicht befchäftigt wurde, diefer dagegen gleich nach Beendigung der Arbeiten am Fondaco den Auftrag zur Ausführung eines grofsen Gemäldes für das Audienzzimmer des Gran Configlio im Dogenpalaft erhielt.

Vafari fand an den Fondaco-Fresken Giorgione's, mit Ausnahme des höchft lebendigen Colorits, nur wenig zu loben. Er fagt: »Giorgione malte hier, um feine Kunft zu zeigen, Figuren ganz nach der Willkür feiner Phantafie; weder Hiftorien in zufammenhängender Reihe, noch einzelne Begebenheiten aus dem Leben hervorragender Perfonen der alten oder neuen Zeit fieht man dargeftellt; was mich betrifft, fo habe ich den Sinn der Bilder niemals verftehen können und auch Niemand gefunden, der ihn mir hätte erklären können. Hier ift ein Mann, dort eine Frau gemalt, in verfchiedenartigen Stellungen, neben der einen Figur ein Löwenkopf, neben einer andern ein Engel, der wie ein Cupido ausfieht, man wird nicht daraus klug. Ueber dem Thor, das nach der Merceria führt, ift eine fitzende Frau dargeftellt, mit dem Haupt eines Riefen unter fich, fo dafs man fie für eine Judith halten könnte; fie erhebt Kopf und Schwert und fpricht zu einem Deutfchen, der weiter nach unten fteht. Was diefe Figur hier zu bedeuten hat, konnte ich nicht enträthfeln, wenn fie nicht vielleicht eine Germania fein foll.« Dafs fich Vafari mit diefen Gemälden nicht eben eingehend befchäftigte und fich nur flüchtig über fie informirte, geht daraus hervor, dafs er die von ihm zuletzt erwähnte Figur, wahrfcheinlich eine Juftitia, die von Tizian herrührte, auch für eine Arbeit Giorgione's hielt. [14]) Gleichwohl liegt in feinen Aeufserungen über die Fresken ohne Zweifel etwas Charakteriftifches, und fie können, mit anderen Angaben über die Gegenftände diefer und der übrigen derartigen Malereien Giorgione's zufammengehalten, dazu dienen, die Vorftellung von denfelben zu präcifiren. Die Einzelfiguren und Einzelgruppen diefer Malereien, mochte auch eine jede für fich eine beftimmte Bedeutung haben, ftanden offenbar unter einander in keinem ftrengen Gedankenzufammenhang, ihre Anordnung war vorwiegend durch ein fpezififch malerifches, decoratives Intereffe beftimmt, fie vereinigten fich mit den verfchiedenartigften rein ornamentalen Gebilden zu einem farbenreichen Ganzen, in welchem das malerifche Phantafieelement den gedanklichen Inhalt entfchieden überwog. Für Vafari mufste diefe decorative Kunft, den hiftorifchen, epifch-cyclifchen Compofitionen und den Idealdarftellungen der florentinifchen und römifchen Wandmalereien gegenüber, etwas Fremdartiges haben, das ihn um fo leichter zu einer tadelnden Kritik reizen konnte, als er in Bezug auf die venezianifche Schule überhaupt zu einer folchen geneigt war. Andere Schriftfteller, bei denen man ein intimeres Verftändnifs für die Vorzüge diefer Schule vorausfetzen darf, fprechen von jenen Werken mit der entfchiedenften Bewunderung. Zanetti, auf das Urtheil Früherer geftützt, fagt von den Fondaco-Fresken Giorgione's, dafs fich in ihnen die Gluth und Urfprünglichkeit einer völlig aus den gewohnten Bahnen heraustretenden fchöpferifchen Kraft offenbare, während fich in denen Tizian's die Gröfse eines ruhigeren und mafsvolleren Geiftes zeige. [15])

Was das Verhältnifs beider Meifter zu einander betrifft, fo geht aus allem, was wir darüber erfahren, hervor, dafs Tizian, wie auch Zanetti im Anfchlufs an die eben citirten Worte bemerkt, eine Zeit lang von dem Einflufs Giorgione's entfchieden beherrfcht war. Vafari fagt von dem Bildnifs eines Barbarigo, welches er felbft gefehen, dafs man es zweifellos, wäre es nicht mit Tizian's Namen bezeichnet gewefen, für ein Werk Giorgione's würde gehalten haben. In den Fondaco-Fresken ward der jüngere Meifter, wie es fcheint, zuerft vollkommen felbftändig, jedenfalls kann bei fpäteren Werken deffelben von einer Beeinfluffung durch Giorgione nicht mehr die Rede fein.[16])

Nächft der Madonna von Caftelfranco find folgende drei Bilder die bedeutendften uns erhaltenen Werke Giorgione's: die fog. Famiglia di Giorgione (früher in der Galerie Manfrin zu Venedig, jetzt im Befitz des Principe Giovanelli dafelbft, die drei Aftrologen in der Gemälde-Galerie zu Wien und das Concert in der Galerie Pitti zu Florenz, alle drei höchft prägnante Beifpiele für diejenige Gattung von Darftellungen, als deren eigentlichen Erfinder man den Künftler von jeher betrachtet, von der man den Begriff des Giorgionesken vornehmlich abgeleitet hat. In den beiden zuerft genannten Bildern fpielt das Landfchaftliche wieder eine fehr bedeutende Rolle, beiden gibt ein eigenthümlich geheimnifsvolles Stimmungselement feffelnden Reiz. In dem Bild der fogenannten Famiglia, auf dem fonnigen Rafenhügel im Vordergrund rechts fitzt ein jugendliches nacktes Weib, nur den Kopf und die Schultern leicht mit einem Leintuche bedeckt, an der Bruft ein Kind, den ernften träumerifchen Blick nach dem Befchauer gerichtet. Links auf der gegenüberliegenden Seite des fchmalen Baches, der in der Mitte des Vordergrundes den Fufs des Hügels befpült, fteht ein Jüngling, im malerifchen Coftüm der Zeit, an einen Stab gelehnt, den Kopf nach der Seite des Hügels gewendet, aber nicht nach dem fchönen Weib, fondern wie in Sinnen verloren in die Ferne blickend. Im Mittelgrund rechts an der Rückfeite des Hügels erhebt fich eine Gruppe hoher Bäume, links ihr gegenüber die Ruine eines antiken Gebäudes, im Hintergrund zeigen fich, an Caftelfranco erinnernd, die Häufer und Thürme einer Stadt, über welcher bleigraue, von einem Blitzftrahl durchzuckte Gewitterwolken lagern. Die trübe, in düfteren Tönen verfchwimmende Ferne contraftirt feltfam mit der fchönen fonnigen Klarheit des Vordergrundes und fteigert den Reiz der romantifchen Situation, in der fich die beiden jugendlichen Geftalten fo träumerifch einander gegenüber befinden. Was war die Meinung des Künftlers? Deutet der düftere Hintergrund auf ein Unheil, das den idyllifchen Frieden Glücklicher zerftören wird, oder das nur wie ein drohender Schatten an ihnen vorüberzieht? Für eine novelliftifche Ausdeutung der Scene ift der Phantafie weiter Spielraum gegeben; in der Figur des Jünglings wird man Giorgione felbft, in der weiblichen Geftalt, die mit der Madonna von Caftelfranco eine gewiffe Verwandtfchaft zeigt, die Geliebte des Künftlers vermuthen dürfen.

Ein Stimmungsbild, wie diefes, und in landfchaftlicher Hinficht nicht weniger intereffant ift das zweite Gemälde «die drei Aftrologen»; es zeigt im Vordergrund eine Figurengruppe, die fehr verfchiedene Deutungen erfahren hat. Ein Jüngling, im Profil nach links gewendet, mit Zirkel und Winkelmafs in der

Hand, fitzt am Boden, den Blick finnend in die Höhe gerichtet; mehr nach rechts und ganz von vorn gefehen, fteht ein bärtiger Mann in orientalifcher Tracht, mit einem dritten im Gefpräch begriffen, der, eine würdevolle, in weite Gewänder gehüllte Greifengeftalt, einen Zirkel und eine aufgerollte Sternenkarte in der Hand hält. Hinter diefer Gruppe ragen hohe Baumftämme auf, die fich dunkel gegen den Himmel abfetzen; auf der gegenüberliegenden Seite des Vordergrundes erhebt fich eine tiefbefchattete Anhöhe, während fich in der Mitte des Bildes ein Durchblick in die Ferne eröffnet, auf ein waldiges Thal, in dem ein Dorf mit fpitzem Kirchthurm und Mühlen gelegen ift; den Horizont, an welchem eben die Sonne hinabfinkt, röthet ein warmer goldiger Schimmer. Die drei Männer, die man bald Chaldäer, Aftrologen, bald Feldmeffer genannt hat, erfcheinen wie Repräfentanten jener halb poetifchen, halb philofophifchen Art der Naturbetrachtung, die für das Zeitalter der Renaiffance bezeichnend ift. Für das Gefühl auf's Unmittelbarfte verftändlich ift der allgemein poetifche Zufammenhang zwifchen der abendlichen Stimmung der Landfchaft und der contemplativen Stimmung diefer drei Geftalten. [17])

Das bedeutendfte jener drei Gemälde ift das Concert in der Galerie Pitti. Die Compofition — eine Zufammenftellung von drei Halbfiguren — ift die einfachfte, die fich denken läfst: ein Mönch im Auguftinerkleid fitzt am Clavier, deffen Taften er mit beiden Händen berührt, indem er den Kopf nach dem älteren rechts ftehenden Geiftlichen zurückwendet, der in der einen Hand eine Laute hält und die andere leicht auf der Schulter des vor ihm Sitzenden ruhen läfst, aufmerkfam den angefchlagenen Tönen folgend; links fteht ein Jungling in ritterlicher Tracht, den Federhut auf dem Kopfe, mit der Miene finnenden Zuhörens. Der Zauber einer edlen Mufik fpiegelt fich ergreifend in dem phyfiognomifchen Ausdruck der drei Geftalten, am wirkungsvollften in den bedeutenden Zügen, in dem glänzenden Auge des Mönchs. Sicher ift es nicht zufällig, dafs Wirkungen der Mufik fchon feit Giov. Bellini, der feine Engelknaben befonders gern muficirend darftellte, in der venezianifchen Malerei fo häufig gefchildert wurden. Kein Gemälde erfcheint hierin bedeutender, als diefes »Concert«, für welches der Ausdruck mufikalifcher Empfindung die ausfchliefsliche Aufgabe war und deffen Geftalten diefe Empfindung mit fo grofser phyfiognomifcher Feinheit ausgeprägt zeigen. Diefe geiftige Feinheit der Characteriftik, verbunden mit dem eigenthümlichen Reize der Lichtführung und der Stimmung der Farben, die freie Sicherheit des Vortrags bei der vollendetften Durchführung alles Einzelnen machen das Gemälde zu einem der hervorragendften Werke der gefammten venezianifchen Malerei des Cinquecento.

Bei einer Anzahl anderer Bilder war es offenbar vornehmlich der Charakter des Gegenftands, weshalb fie Giorgione zugefchrieben wurden. Entfchieden Giorgionesk find in diefer Beziehung das Concert im Louvre zu Paris und das fogenannte Horoscop in der Galerie zu Dresden (früher in der Gal. Manfrin zu Venedig, dann in der Barker'fchen Sammlung zu London). Die Art der Behandlung und Ausführung aber, namentlich die Vernachläffigung der Form in beiden Bildern, läfst ftark bezweifeln, dafs fie von Giorgione's eigener Hand herrühren. Das Concert des Louvre ift im Gegenftand ein vorzüglich charakteriftifches Bei-



Pietà. Oelgemälde im Monte di Pietà zu Trevifo.

ſpiel der oben erwähnten paſtoralen Idyllen; vorn eine ſchattige Wieſe, die von der rechten Seite bis in die Mitte des Bildes Bäume und dichtes Gebüſch umſchlieſsen, während ſich links hügeliges Terrain in die Tiefe erſtreckt, in der Ferne von felſigem Meeresufer begränzt; das Licht des Abends glüht am Horizont in tiefen röthlichen Tönen. Ein Hirt zieht mit ſeiner Heerde im Mittelgrunde vorüber; vorn auf dem weichen Raſen ſitzen zwei junge Männer, der Eine im modiſchen Coſtüm der Zeit, die Laute ſpielend, der Andere in ländlicher Tracht, ihm zuhörend, und beiden gegenüber, ganz vom Rücken geſehen, eine junge nackte Frau, in der ruhenden Hand eine Flöte. Eine andere weibliche Geſtalt, die keine andere Bekleidung als ein weiſses Gewandſtück trägt, das von der Hüfte über den Schenkel herabgleitet, ſteht zur Linken, auf den Rand eines Brunnens geſtützt, aus dem ſie mit einem gläſernen Gefäſs geſchöpft hat. Die Sinnlichkeit der Darſtellung hat keinen luſternen Zug, und das tiefe kräftige Colorit des Bildes, vor allem der glühende Goldton des Fleiſches, der im Contraſt zu dem dunklen Grün der Landſchaft doppelt wirkungsvoll erſcheint, iſt von ungewöhnlichem Reiz. Aber von dem ſeeliſchen Leben, der Nobleſſe und Formenfeinheit, durch die ſich die Geſtalten der bisher erwähnten Bilder auszeichnen, iſt hier wenig zu finden, die Körperformen der beiden weiblichen Figuren ſind ſchwach modellirt, in den Umriſſen äuſserſt verſchwommen, ſo daſs man das Bild ſchwerlich für ein Originalwerk Giorgione's halten kann. Man begreift angeſichts einer ſolchen lediglich durch die Farbe wirkenden Compoſition die oben citirte Aeuſserung des franzöſiſchen Kritikers, die jedenfalls vornehmlich durch dieſes unter Giorgione's Namen berühmte Bild veranlaſst wurde. Nach Crowe und Cavalcaſelle hat daſſelbe wahrſcheinlich einen Nachahmer Sebaſtians del Piombo zum Urheber. — Was den Gegenſtand des Dresdener Gemäldes betrifft, ſo hat man in dem Knaben, dem hier das Horoscop geſtellt wird, den Sohn der Lucrezia Borgia vermuthet, wegen des weiſsen Adlers, des Wappens der Eſte, das unten in der rechten Ecke reliefartig an einem Stein angebracht iſt. Im Vordergrunde des Bildes ſitzt eine junge weiſsgekleidete Frau, den Blick zu dem vor ihr am Boden liegenden nackten Knaben gewendet; in dem verfallenen Mauerwerk zur Rechten, in deſſen Niſche eine Venusſtatue ſteht, ſitzt der Aſtrolog, ein bärtiger Alter, mit Zirkel und Himmelsſcheibe; ein junger Mann in ritterlicher Tracht, das Federbarett in der Hand, ſteht an das Gemäuer gelehnt und ſcheint, wie die Frau, den aſtrologiſchen Ausſpruch zu erwarten. Den Mittel- und Hintergrund zur Linken bildet eine parkartige Gegend, die von einem Schäfer mit ſeiner Heerde und andern kleinen Figuren belebt iſt. In dieſem Bilde iſt der Mangel an Feinheit der Zeichnung und Modellirung kaum weniger auffällig, als im vorigen. In den reichen, geſättigten, prachtvollen Farben vermiſst man die feingeſtimmte Harmonie, die dem Colorit Giorgione's eigen iſt. Vielleicht iſt das Bild dem Girolamo Pennacchi zuzuweiſen.

Ein anderes Gemälde des Dresdener Muſeums, das unter Giorgione's Namen bekannt iſt und mit Recht bedeutenden Ruf hat, die Begegnung Jakobs mit Rahel, eine anmuthige idylliſche Scene in reich entwickelter poetiſcher Landſchaft, gibt gleichfalls zu Echtheitsbedenken Anlaſs. Die eigenthumliche Lockerheit der Pinſelführung, die einen Schüler Palma's vermuthen läſst, und die vor-

herrſchenden braunen, in den Schatten öfters undurchſichtigen Töne machen die Urheberſchaft Cariani's von Bergamo (Giovanni Buſi's) wahrſcheinlich. Auch der Charakter der Landſchaft, der an die waldige Umgebung von Bergamo erinnert, ſcheint für dieſe Annahme zu ſprechen. Die Buchſtaben G. B. F., mit denen das Bild auf dem im Vordergrund liegenden Sack bezeichnet iſt, hätten ſonach ſtatt: »Giorgio Barbarelli fecit« »Giovanni Buſi fecit« zu bedeuten.

Ebenſo machen ſich bei einem vierten, ſehr berühmten Gemälde, das man in der Regel für ein Werk Giorgione's anſieht, bei der ſogenannten Sturmbeſchwörung in der Akademie zu Venedig Zweifel an der Echtheit geltend. Die Darſtellung ſcheint ſich auf die Legende von der wunderbaren durch die hl. Markus, Georg und Nikolaus bewirkten Errettung Venedigs bei der Sturmfluth vom J. 1340 zu beziehen. Neben dem Schiffe, das mit den Dämonen des Sturmes bemannt iſt, kämpft ein von nackten Männern geruderter Nachen gegen die wildbewegten Wogen, während der Kahn mit den Heiligen, die den Sturm durch das Zeichen des Kreuzes beſchwören, ruhig heranfährt. Die Aufgeregtheit der ganzen Schilderung, der ſchwärzlich duſtere Ton der ziemlich rohen Färbung deutet auf einen ſpäteren Meiſter des 16. Jahrhunderts. Schon in früherer Zeit waren die Anſichten über den Urheber dieſes Bildes verſchieden: Vaſari ſchrieb es dem Palma Vecchio zu, Zanetti dem Giorgione, während es noch Andere für ein Werk Paris Bordone's hielten, eine Anſicht, die das meiſte für ſich hat.

Unter den religiöſen Bildern, die man Giorgione zuſchreibt, wird dem kreuztragenden Chriſtus (Bruſtbild) in der Caſa Loſchi zu Vicenza der gröſste Anſpruch auf Echtheit zuerkannt. Nach einer Aeuſserung O. Mündler's hat das Gemälde bei feſter und ſtrenger Modellirung der Formen, die an Lionardo erinnert, einen Schmelz, eine Durchſichtigkeit und Kraft der Farbe, welche die Urheberſchaft Giorgione's nicht zweifelhaft erſcheinen laſſen. — Die Madonna mit dem Kinde zwiſchen der hl. Brigitte und einem bärtigen Heiligen im Muſeo del Prado zu Madrid, die dort den Namen Giorgione's führt, ein koſtbares Werk, das von der ganzen Friſche der venezianiſchen Blüthezeit erfüllt iſt, wird man für eine Jugendarbeit Tizian's halten dürfen, deſſen Eigenthümlichkeit vor allem die Madonnengeſtalt an ſich trägt; die hl. Brigitte iſt der Violante Palma's im Wiener Belvedere ſehr ähnlich. — Die Echtheit der berühmten Pietà in Treviſo (Monte di Pietà), die zuerſt bei Boſchini[18]) als Giorgione's Werk erwähnt wird, iſt neuerdings gleichfalls von verſchiedenen Seiten in Frage geſtellt worden. Auf der Deckplatte eines Sarkophags, die quer über dieſen gelegt iſt, ruht der Leichnam Chriſti halb ſitzend; der ſchwere, faſt athletiſch gebildete Körper ſinkt zurück, ſo daſs ſich der nach hinten überhangende Kopf in ſtärkſter Verkürzung zeigt; zwei muskulöſe Engelknaben ſtützen mit Anſtrengung die Laſt des Körpers, der eine ſtemmt ſich gegen die rechte Schulter des Todten, ein zweiter hat ſeinen linken Arm gefaſst, während ein dritter ſchwebend das linke in den Sarkophag herabhangende Bein Chriſti an einem Tuche hält. Der Formencharakter ſämmtlicher Figuren, das Abſichtliche eines wuchtigen Kraftausdrucks in der Bildung derſelben, das Aeuſserliche in der ganzen Auffaſſung des Vorgangs, die gefliſſentliche Betonung der körperlichen Anſtrengung in der Haltung der Putten und die Mängel der Zeichnung, die namentlich in den letzteren auf-

fällig find, dies Alles fpricht gegen die Autorfchaft Giorgione's und für eine fpätere Entftehungszeit des Werkes. In der coloriftifchen Durchführung find nach Crowe und Cavalcafelle Ungleichheiten bemerklich, die annehmen laffen, dafs das Bild nicht durchaus von derfelben Hand herrührt. Die virtuofe Bravour, die in der Behandlung vorherrfcht, macht ihnen wahrfcheinlich, dafs es in den Haupttheilen ein Werk Pordenone's ift.

Unter den zahlreichen, Giorgione zugefchriebenen Halbfigurenbildern machen die fog. Sibyllen eine befondere Gattung aus. Ob auch nur eines diefer Bilder dem Künftler angehört, ift zweifelhaft. Einige derfelben find ohne Frage Wiederholungen von fpäterer Hand, in denen die urfprüngliche Bedeutung jener Geftalten, die gewiffermafsen als moderne Mufen den Zuftand poetifcher Infpiration veranfchaulichten, nicht ftreng feftgehalten ift. In einem Bilde der Münchener Pinakothek ift eine folche Sibyllenfigur ohne das Attribut des fibyllinifchen Buches dargeftellt; fie hält in der einen Hand einen Rundfpiegel, in der andern eine Kerze und ift deshalb als »Eitelkeit« bezeichnet worden. Im Typus des Kopfes erinnert das Bild, das bald Giorgione, bald Tizian, bald dem älteren Palma zugefchrieben wurde, an Pordenone.

Von anderen, unter Giorgione's Namen bekannten Halbfigurenbildern, Compofitionen von zwei oder mehreren Geftalten, wird als eines der intereffanteften und reizendften das im Buckingham-Palaft befindliche Gemälde gerühmt: ein Edelmann, der ein ohnmächtiges Weib in den Armen hält. Nach Crowe und Cavalcafelle gehört diefes Bild, das fchon zur Zeit Karl's I. für ein Werk Giorgione's galt, ohne Zweifel der blühendften Epoche der venezianifchen Schule an. Offenbar find intereffante Motive ähnlicher Art fehr häufig der Anlafs gewefen, Darftellungen mit dem Namen des Kunftlers zu belegen, die im Uebrigen mit feiner Eigenthümlichkeit wenig gemein haben. Für eine Reihe ihm zugefchriebener Gemälde, in denen der nämliche Gegenftand — ein Ritter mit dem Knappen zur Seite — mit einigen Variationen wiederkehrt, ift vermuthlich ein verloren gegangenes Werk Giorgione's das Vorbild gewefen. Eines diefer Gemälde befindet fich in der Belvedere-Galerie zu Wien, ein zweites im Mufeum zu Stuttgart. Das effektvolle, namentlich durch Beleuchtungscontrafte wirkfame Halbfigurenbild in der genannten Galerie, welches einen jungen, mit Weinlaub bekränzten Mann darftellt, der von einem Landsknecht meuchlings angefallen wird, ift vielleicht aus der Schule Palma Vecchio's hervorgegangen.

Von den Porträtbildern endlich, die unter Giorgione's Namen gehen, find die bekannteften: der Maltefer in den Uffizien zu Florenz, ein Gemälde von beftechender Wirkung, bei dem aber fraglich fcheint, ob es ein durch fpätere Retouchen alterirtes Original Giorgione's oder nur das Werk eines talentvollen Nachahmers ift, das Doppelporträt im Mufeum zu Berlin, eines der Giorgionesken Werke, die in der geiftigen Auffaffung der Höhe des Meifters fehr nahe kommen, und das intereffante Bildnifs in der Pinakothek zu München (angeblich Porträt eines Fugger), das in der lockeren Art der Behandlung an Palma's Schule erinnert.

Aufser den erwähnten Bildern findet man noch eine grofse Menge anderer mit dem Namen Giorgione's getauft. Sie gehören fämmtlich der fpäteren vene-

zianifchen Schule und von derfelben abhängigen Meiftern an, bei denen, etwa feit dem Auftreten Bonifazio's, die Uebertreibungen des coloriftifchen Prinzips, die Flüchtigkeit der Behandlung, eine vorwiegend decorative oder auf blofs finnlichen Reiz ausgehende Richtung immer entfchiedener um fich griffen. Unter dem glänzenden Namen Giorgione's verbergen fich nicht felten die Namen eines Schiavone, Rocco Marcone, Della Vecchia, Calderara, Graffi und ähnlicher Virtuofen des Colorits. In Giorgione's Kunftcharakter — dies wird man mit Sicherheit behaupten dürfen — war von der Art diefer fpäteren Meifter noch keine Spur. Hervorgegangen aus der ftrengen Schule des 15. Jahrhunderts, erfcheint er auf der Höhe feiner Entwickelung neben Tizian als der Hauptvertreter des eigentlich klaffifchen Stils der venezianifchen Malerei.



1) Vergl. Crowe und Cavalcafelle; Tizian, Leben und Werke. Deutfch von Jordan. S. 32 u. 33

2) Vergl. Crowe und Cavalcafelle, Gefchichte der italienifchen Malerei. Bd. VI. S. 158.

3) Vafari-Le Monnier, 1851. Vol. VII, p. 81.

4) Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte etc. Venezia 1648. I, p. 137. — Vergl. Crowe und Cavalcafelle. Gefch. der ital. M. Bd. VI, S. 199.

5) Das bedeutendfte diefer Bilder war die Madonna in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, die mit Tizian's berühmtem Petrus Martyr im J. 1867 ein Raub der Flammen wurde. S. das vorangehende Capitel.

6) Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl., S. 1059.

7) Les Chefs-d'oeuvres de la peinture italienne. Paris 1870, p. 204.

8) Crowe u. Cavalcafelle, Gefch. der ital. M. Bd. VI, S. 154 ff.

9) Ein drittes Gemälde von derfelben Grofse und ganz ähnlichem Charakter, wie diefe zwei, welches zugleich mit denfelben aus der Mediceifchen Sammlung in Poggio Imperiale in die Uffizien gelangte, wird dafelbft gleichfalls als ein Werk Giorgione's bezeichnet, rührt aber nach Crowe und Cavalcafelle von Giovanni Bellini her und ift, was die Art der künftlerifchen Auffaffung betrifft, geradezu als das Vorbild für die beiden andern zu betrachten. Auf einer Terraffe am Seegeftade kniet vor der Jungfrau eine weibliche Geftalt zwifchen zwei Heiligen, hinter einer Baluftrade fieht man Jofeph und Paulus, in dem Hügelland jenfeits des Sees eine Heerde, einen jagenden Centauren und einen Einfiedler in feiner Höhle.

10) Die Geburt Chrifti in der Sammlung Beaumont zu London und das Epiphanienbild in der Sammlung Sir William Miles in Leigh Court.

11) Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maeftri Veneziani, 1760.

12) Vafari-Le Monnier, 1851. Vol. 13, p. 20. — Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über Malerei. Ueberfetzt von Cajetan Cerri, mit Einleitung und Noten verfehen von R. Eitelberger v. Edelberg. (Quellenfchriften für Kunftgefchiehte etc. II.) S. 89—91, 98.

13) Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore. Venedig 1622. (Von Tizianello, einem Vetter Tizians im dritten Gliede, der Marquife von Arundel und Surrey gewidmet.)

14) Abgebildet bei Zanetti a. a. O.

15) Zanetti, a. a. O. S. VI, Anm.

16) Vergl. über die Beziehungen Giorgione's zu Tizian: Crowe und Cavalcafelle, Tizian (deutfch v. Jordan), S. 79 ff. und Eitelberger's Anmerkungen zu Dolce's Aretino (f. o.), S. 89—91.

17) Vergl. C. v. Lützow's Text zu Unger's Radirungen nach Gemälden d. K. K. Gemälde-Galerie in Wien. 1876. S. 13 ff.

18) Bofchini, Carta del Navegar pittoresco, p. 36.



Jacopo Palma der Aeltere.

Geb. in Serinalta bei Bergamo um 1470; gest. in Venedig 1528.

Ein undurchdringliches Dunkel liegt über den Lehrjahren von Giorgione Palma vecchio, Tizian, jener drei Männer, welche in überraschend kurzer Zeit die venezianische Malerei zu jener üppigen und freien, über das beschränkte Zeitbewufstsein hinauswirkenden Schönheit und Gröfse emporführten, die in den Augen der Nachwelt die Unfreiheit, die schüchterne, keusche Grazie Bellini's in den Hintergrund gedrängt und den Charakter der venezianischen Malerei, in welcher der Entwicklungsgang der gesammten italienischen Malerei gipfelte, bestimmt hat. Von Tizian berichtet wenigstens Vasari, der freilich für ihn und seine Landsleute keine allzu verläfsliche Quelle ist, dafs er ein Schüler Giovanni Bellini's gewesen. Aber die Erstlingswerke Tizians verrathen nirgends den Einflufs Bellini's in solchem Grade, dafs an ein enges Schulverhältnifs zu denken wäre. Viel deutlicher tritt in seinen frühen Arbeiten die Eigenart Giorgione's und Palma Vecchio's zu Tage; ja wenn wir verdächtige Quellen ganz bei Seite lassen und nur die sicheren Werke der drei Meister in's Auge fassen, werden wir gewahr, dafs sich einer am anderen emporgerankt hat, dafs einer dem anderen gewisse Eigenthümlichkeiten absah und mit den seinigen verschmolz, dafs aber schliefslich Tizian derjenige war, der alle die glänzenden Vorzüge seiner Alters- und Kunstgenossen gleichsam wie Sonnenstrahlen in einem Brennspiegel auffing und mit denen seiner eigenen Individualität zu jener machtvoll wirkenden, prächtig schillernden, majestätischen Einheit verschmolz.

Alle drei wuchsen auf und entwickelten sich in derselben künstlerischen Atmosphäre, und daraus lassen sich gleichfalls gewisse gemeinsame Charakterzüge erklären. Bei dem Mangel aller sichern Zeugnisse scheint doch wenigstens so viel festzustehen, dafs sie zu einer Zeit in das Kunstleben Venedigs traten, wo sich der Sieg der neuen, von Antonello da Messina importirten flandrischen Oeltechnik über die alte Temperamalerei bereits vollzogen hatte und die beiden Bellini, Gentile und Giovanni, sich im Vollbesitze ihrer Kraft und auf der Höhe ihres Ruhmes befanden. Dieser Eintritt der drei Maler in die venezianische Kunstgenossenschaft mag in dem Zeitraume von 1485 bis 1495 erfolgt sein, so zwar, dafs Giorgione als der erste und Tizian als der letzte im Kreise der charaktervollen Persönlichkeiten erschien, welche damals in der venezianischen Malerei tonangebend waren: Bellini, Cima da Conegliano, Carpaccio u. s. w.

Mit der Wende des Jahrhunderts tritt Tizian in das Licht der Geschichte; von Palma, der unzweifelhaft um mehrere Jahre älter war und mit seinem grofsen Kunstgenossen in einem freundschaftlichen Verkehr gestanden zu haben scheint, um den die Sage ihre Fäden gesponnen hat, reden die Urkunden aber nicht

vor dem Jahre 1520. Und gerade da, wo fie zum erften Male ihr Schweigen brechen, können wir aus ihnen keinen Gewinn für die Aufklärung des künftlerifchen Entwicklungsganges des Meifters ziehen. Am 21. Mai, am 3. Sept., am 22. Nov. 1520 und am 27. Juli 1521 erhielt Palma vier Zahlungen im Gefammtbetrage von 100 Dukaten für ein Altarbild, das er im Auftrage des Signor Marino Querino für eine Kapelle diefes Gefchlechtes in S. Antonio in Venedig gemalt hatte, auf welchem die Verlobung der heiligen Jungfrau mit Jofeph dargeftellt war. Das Bild, welches zu den fechfen gehört, die Vafari von der Hand des Meifters erwähnt, mufs fchon frühzeitig Unbilden erlitten haben, denn der jüngere Palma, der Grofsneffe des Meifters (1544 bis ca. 1628), reftaurirte es auf Veranlaffung des Luigi Querino, eines Neffen Marino's, oder er mufste es vielmehr neu malen, da nur die Gruppe des Hohenpriefters, der Jungfrau und des heiligen Jofeph intact geblieben war. Wie Ridolfi in feinen »Maraviglie dell' arte« erzählt, ware diefer Reft als eine koftbare Reliquie von dem jüngern Palma heilig gehalten worden. Es fcheint demnach, dafs das Gemälde fpäter aus der Kirche entfernt wurde. Jetzt ift es verfchollen und damit uns die Möglichkeit genommen, an der Hand eines zuverläffig datirten Bildes die Phafe von Palma's Stil feftzuftellen, welche die letzte Epoche feines künftlerifchen Schaffens bildete.

Denn fchon im Jahre 1528 ftarb der Meifter. Als er feinen Tod herannahen fuhlte, liefs er einen Notar und zwei Zeugen kommen, vielleicht wie fie ihn der Zufall finden liefs, und dictirte am 28. Juli 1528 ein Teftament, welches noch im Archivio Notarile in Venedig vorhanden ift. Sein Tod mufs bald darauf erfolgt fein, denn ein zweites Document lehrt uns, dafs bereits am 8. Auguft das Inventar feines Nachlaffes aufgenommen wurde. Aus dem Teftamente gewinnen wir wenigftens einige Daten über feine äufsern Lebensumftände. Wir erfahren, dafs er der Sohn eines Ser Antonio aus dem Kirchfpiel San Baffo war, dafs er fich bei Abfaffung feines Teftamentes in äufserft günftigen Vermögensverhältniffen befand und dafs er keine legitimen Erben hinterliefs, die einen Anfpruch auf feinen Befitz erheben konnten. Nach Abzug einiger Legate für Kirchen, Hofpitäler und fromme Stiftungen und nach Ausfetzung einer Summe fur Seelenmeffen follte feine ganze bewegliche und unbewegliche Habe zu gleichen Theilen an die Kinder feines verftorbenen Bruders Bartolomeo, Antonio, Giovanni und Marietta, fallen, eine zweite Nichte, Margherita, ebenfalls eine Tochter des Bartolomeo, dagegen nur zweihundert Dukaten erhalten. Sein Leichnam follte in der Scuola Santo Spirito beftattet werden, deren Mitglied er war. Aus dem Umftande, dafs er fünfundzwanzig Dukaten unter ärmere Verwandte in Venedig und im Gebiete von Bergamo vertheilen liefs, gewinnt die Mittheilung Ridolfi's in den Maraviglie dell' arte (Venedig 1648), dafs er in Serina oder Serinalta bei Bergamo geboren worden, auch eine urkundliche Stütze, während andrerfeits die ebenfalls von Ridolfi zuerft und danach von Bofchini in feiner Carta del navegar pitoresco (Venedig 1660) erzählte, romantifche Gefchichte von der Liebe Tizians zu Palma's Tochter Violante durch das Teftament des Malers in ein luftiges Nichts zerfällt. Beide Maler benutzten augenfcheinlich eine Zeit lang diefelben weiblichen Modelle, und daraus mag fich die Sage entfponnen haben, die fich im Laufe der Zeit an verfchiedene weibliche Bildniffe Tizians



Der h. Petrus auf dem Throne Akademie zu Venedig.

und Palma's heftete, bis fchliefslich aus der einen Tochter Palma's das liebliche Trifolium wurde, welches die Dresdner Galerie befitzt.

Das Teftament fcheint in aller Haft aufgefetzt worden zu fein. Von den Zeugen, die es unterfchrieben haben, war der eine ein gewiffer Guido Solano, ein Arzt, der andere Michiel da Feltre, ein Tuchmacher, der feine Unterfchrift und Beglaubigungsformel unter das lateinifch abgefafste Document in venezianifchem Dialekt fetzte. Vielleicht war es die Peft, welche, wie faft fünfzig Jahre fpäter feinen grofsen Kunftgenoffen Tizian, auch Palma Vecchio mitten aus feinen Entwürfen herausrifs. Seit 1527, feit der Eroberung Roms, haufte fie faft ohne Unterlafs in Italien, und gerade im Juli und Auguft 1528 wüthete fie mit befonderer Heftigkeit. Das franzöfifche Heer, welches unter dem Marfchall de Lautrec im Neapolitanifchen operirte und dem auch dreitaufend venezianifche Soldaten angehörten, litt fo fürchterlich durch die Seuche, dafs es bis auf viertaufend Mann zufammenfchmolz.

Palma Vecchio wurde mitten aus zahlreichen Entwürfen herausgeriffen. Aus dem nach feinem Tode, am 8. Auguft 1528, gerichtlich aufgeftellten Inventar erfahren wir, dafs er aufser 26 vollendeten 19 halb oder faft ganz vollendete oder nur eben erft begonnene Gemälde, darunter umfangreiche Altarbilder, in feinem Atelier zurückliefs. Unter den letzteren befanden fich zwei, die er im Auftrage des Francesco Querino, eines Mitgliedes derfelben Familie gemalt hatte, die ihm bereits 1520 ihr Wohlwollen bewiefen hatte.

Auch das Portrait diefes Francesco Querino wird unter den hinterlaffenen Bildern Palma's aufgeführt. Aufser den Querini protegirten auch die Priuli, die Cornari und die Contarini den Maler. In den Paläften der beiden erften wurde ihm eine Wohnung eingeräumt, in welcher er für diefe edlen Familien arbeitete. Francesco Priuli, der Procurator von San Marco, wird von Sanfovino als fein befonderer Gönner namhaft gemacht. Wie Giorgione und Tizian wurde auch er der Ehre gewürdigt, die Königin von Cypern, Caterina Cornaro, die in Afolo ihren Wittwenfitz hatte, zu malen. Aber von den vielen Portraits, die in den verfchiedenen Galerien für Caterina Cornaro gelten, ift keines würdig, auf den Namen Palma Vecchio's getauft zu werden.

Der anonyme Reifende, deffen Mittheilungen über Kunftwerke in mehreren oberitalienifchen Städten Morelli im Jahre 1800 herausgegeben hat, fuhrt auch eine Reihe von Bildern Palma's auf, die er in Privathäufern und Sammlungen gefehen, und giebt dabei einige fchwache Anhaltspunkte fur die Chronologie feiner Gemälde. In dem Haufe des Francesco Zio in Venedig befanden fich im Jahre 1512 drei Bilder von feiner Hand: Chriftus und die Ehebrecherin, Adam und Eva und eine Nymphe. Von ihnen läfst fich heute nur noch eines nachweifen, Adam und Eva in der Galerie zu Braunfchweig. Aber diefes Bild mufs lange vor 1512 entftanden fein, da namentlich der Kopf der Eva den beiden Frauentypen innig verwandt ift, welche Tizian auf feinem Bilde »irdifche und himmlifche Liebe« in der Galerie Borghefe in Rom verwerthet hat. Nicht blofs in gewiffen Aeufserlichkeiten wie in der Scheitelung und dem Arrangement des Haars zeigt fich diefe Verwandtfchaft, fondern auch in der coloriftifchen Behandlung, vornehmlich in der Modellirung der weichen Körperformen durch leichte

graue Töne. Da die Compofition Tizians fpäteftens 1503 vollendet fein mufs, wie fich aus dem Vergleiche mit dem Votivbilde Jacopo Pefaro's in Antwerpen ergiebt, fo ift auch Palma's Bild des erften Menfchenpaares in diefe Zeit, alfo etwa an das Ende der erften Periode feines künftlerifchen Schaffens, zu fetzen.

Ferner erzählt der Anonymus des Morelli, er habe 1525 in dem Haufe des Taddeo Contarini, des Procurators von San Marco, »ein Bild mit drei Damen, Portraits nach der Natur, bis zum Gürtel von der Hand des Jacomo Palma« gefehen, und bei diefer Gelegenheit erwähnt er auch, Palma fei ein Bergamaske gewefen. Auch diefe »drei Damen« find noch vorhanden: es find die vielgefeierten »Grazien« der Dresdner Galerie, die fpäter in den Befitz der Familie Giuftiniani und von dort in die Cafa Cornaro da Cà grande kamen.

Von hier kaufte fie der Unterhändler des Königs von Polen und Kurfürften von Sachfen, Algarotti, für 600 Dukaten, und feit jener Zeit bilden fie eine Zierde der Dresdner Galerie. Die Bezeichnung »drei Grazien«, welche Algarotti auf das Bild anwendete, rührt nicht von ihm her. Bofchini weifs fich fchon vor Bewunderung über diefes Bild gar nicht zu faffen. Er nennt die drei Damen »Nymphen, vielmehr Grazien oder, beffer gefagt, drei Wunder oder drei Göttinnen«, und an einer andern Stelle fagt er, dafs die »drei Göttinnen des grofsen Palma das Erftaunen aller Welt erregen«. Mit der Jahreszahl 1525, die wir dem Anonymus entnehmen, ift aber keineswegs die Entftehungszeit des Bildes genannt. Die malerifche Behandlungsweife deutet vielmehr auf eine um funf bis zehn Jahre frühere Zeit. In den letzten Jahren feines Schaffens ift fein Fleifchton von einem merkwürdig durchfichtigen, opalartigen Glanz, den wir auf dem Dresdner Bilde noch vermiffen, wenn wir nicht annehmen wollen, dafs die Oberfläche des Gemäldes durch Putzen und Reiben ihren urfprünglichen Glanz eingebüfst hat und flach, ausdrucks- und leblos geworden ift. In rein coloriftifcher Hinficht verdienen die drei Mädchen wenigftens heute nicht mehr die Bewunderung, welche ihnen die Zeitgenoffen des Malers zollten. Die »Violante« in Wien, die Bella des Palazzo Sciarra und felbft das blonde, blauäugige Mädchen im Berliner Mufeum find ihnen nach diefer Richtung bei weitem überlegen.

Das mittlere von den drei Dresdner Mädchen befand fich, als Bäuerin koftümirt, im Jahre 1525 im Befitz des Jeronimo Marcello in Venedig. Dort fah es ebenfalls der anonyme Reifende des Morelli. Jetzt befindet es fich im Schlofs Alnwik in England. Endlich führt der Reifende noch die Darftellung einer Jungfrau und eines alten Weibes, zwei Halbfiguren vom Rücken gefehen, und eine Ceres an, die fich 1532 in der Cafa des Andrea di Odoni in Venedig befanden. Letztere ift mit der oben erwähnten Nymphe des Francesco Zio identifch.

Für eine Chronologie der Werke Palma's giebt alfo auch der Anonymus des Morelli keine ficheren Anhaltspunkte. Vafari läfst uns vollends im Stich. Er nennt nur fechs Werke von Palma's Hand, und gerade dasjenige, an welches er die gröfsten Lobeserhebungen knüpft, auf das er den Ruhm des Venezianers als Maler eigentlich begründet, der Sturm in der Scuola di San Marco, jetzt in der Academie von Venedig, ift nicht von Palma's Hand, in deffen Eigenart die Darftellung dramatifch erregter Vorgänge gar nicht liegt. Diefe Sturmbefchwörung durch die heiligen Marcus, Georg und Nicolaus, welche Vafari und

andere nach ihm falfchlich als die Ueberführung der Leiche des heiligen Marcus nach Venedig bezeichnet haben, weift vielmehr eher die Hand des Paris Bordone auf, ohne dafs fich dies bei dem verdorbenen Zuftande des Bildes mit Sicherheit behaupten liefse. Nach Vafari war Palma Vecchio ein Freund des Lorenzo Lotto, gleichfalls eines Bergamasken; er ftarb, wie Vafari weiter berichtet, in einem Alter von 48 Jahren. Wenn wir diefe Summe von dem urkundlich erwiefenen Jahre feines Todes, 1528, abziehen, würde fich 1480 als das Jahr feiner Geburt ergeben. Aber dann müfsten wir uns einerfeits zu der ganz unwahrfcheinlichen Annahme bequemen, dafs Palma um einige Jahre jünger war als Tizian und dafs er andrerfeits mit zwanzig Jahren als fertiger Maler daftand, der fich bereits feinen eigenen charakteriftifchen Stil gefchaffen hatte; denn mit dem Jahre 1500 fängt die Reihe der Werke an, die bereits das volle Gepräge feines Stiles tragen. Wir haben vielmehr fchon oben darauf hingewiefen, dafs feine Geburt ungefähr um das Jahr 1470 anzunehmen ift. Mithin umfafst fein künftlerifches Schaffen eine Epoche von etwa dreifsig Jahren.

Die Zahl der Bilder, die fich mit Sicherheit auf ihn zurückführen laffen, beträgt ungefähr fünfzig. Von alten Schriftftellern werden dann noch weitere vierzig aufgefuhrt, deren Exiftenz nicht mehr nachgewiefen werden kann, und in feinem Nachlafs wurden noch fünfundvierzig aufgefunden, von denen 19 ausdrücklich als unvollendet bezeichnet werden. Damit würde die Zahl feiner Werke auf etwa 130 anwachfen, die fich auf einen Zeitraum von höchftens dreifsig bis fünfunddreifsig Jahren vertheilen. Bei dem Fleifse, welchen Palma auf die coloriftifche Durchbildung und die bisweilen zu emailartigem Glanz gefteigerte Farbenfläche feiner Bilder verwandte, eine immerhin höchft refpectable Thätigkeit, die fich aber ausfchliefslich dem Privatdienfte widmete. So weit unfere Kenntnifs reicht, hat Palma niemals Staatsaufträge erhalten. Giovanni Bellini und fpäter Tizian duldeten keinen neben fich, der fie um einen Theil der Gelder verkürzt hätte, welche die Signoria für Kunftzwecke zu opfern fich entfchlofs.

Die Gemälde, auf welche fich die Würdigung Palma's zu ftutzen hat, zerfallen in drei Gruppen. Die erfte, die umfangreichfte, fchliefst alle Bilder religiöfen Inhalts in fich: Altartafeln fur Kirchen und jene freundlichen, finnigen Bilder fchöner Exiftenz, auf welchen gewöhnlich die Madonna mit dem Jefusknaben in einem gröfseren oder kleineren Kreife von heiligen Frauen und Mannern dargeftellt ift und die der Italiener »Sante conversazioni«, heilige Unterhaltungen, nennt. Die zweite Gruppe umfafst die Bilder aus der claffifchen Mythologie und Gefchichte, deren Zahl nur eine geringe ift, da die meiften Bilder diefes Inhalts, welche Palma gemalt hat, nicht mehr nachweisbar find. Die dritte Gruppe endlich wird von jenen herrlichen Frauenportraits gebildet, welchen Palma hauptfachlich feinen Ruhm bei der Nachwelt verdankt. In ihnen erreicht er eine Höhe, die ihn ebenbürtig neben Tizian und Giorgione ftellt.

Crowe und Cavalcafelle haben in ihrer Gefchichte der italienifchen Malerei auch für die Beurtheilung Palma's und eine chronologifche Befprechung feiner Werke nach hervorragenden Stilmomenten den Grund gelegt. Sie ftellen an die Spitze feiner Schöpfungen eine heilige Converfation mit Halbfiguren, die aus der Cafa Giuftiniani ftammt und fich zuletzt im Befitze des Mr. Reifet in Paris

befand. Die heilige Jungfrau fitzt mit dem Kinde in einer freundlichen Landfchaft, umgeben von den Heiligen Hieronymus und Petrus, der den nur bis zu den Schultern fichtbaren Stifter der Madonna empfiehlt. Das Bild ift darum befonders merkwürdig, weil fich auf einem Zettel im Buche des Hieronymus folgende Infchrift findet: JACHOBVS . PALMA . MD. Diefe Infchrift ift geradezu ein Unicum. Auf keinem zweiten der Bilder, die unzweifelhaft von Palma's Hand herrühren, nicht einmal auf feinem Hauptwerke, der heiligen Barbara, findet fich der Name des Künftlers oder feine Anfangsbuchftaben oder eine Jahreszahl. Wo etwas derartiges vorkommt, ift entweder die Autorfchaft Palma's von vornherein ausgefchloffen oder die Infchrift ohne Mühe als fpätere Fälfchung zu erkennen. Auch Giorgione, Palma's Kunftgenoffe, hat feine Bilder, wenigftens die, welche uns erhalten find, niemals mit Jahr oder Namen bezeichnet. Wir werden demnach auch die Jahreszahl auf dem oben erwähnten Bilde nicht mit befonderem Vertrauen betrachten, wenn es auch nichtsdeftoweniger feftfteht, dafs die erfte Phafe von Palma's Stil etwa um 1500 ausgebildet war, und dafs das Reifet'fche Bild das erfte nachweisbare Beifpiel für diefe Stilperiode ift. Noch zeigt fich deutlich die keufche, naive Art Bellini's, aber fchon um einen Grad aus der beengenden Grenze des 15. Jahrhunderts in die freiere, finnlichere Sphäre des 16. Jahrhunderts herausgehoben. Die Formen der Madonna find üppiger, als fie Bellini zu geftalten wagte, der Gefammtcharakter des Bildes weltlicher und moderner. Die Zeit der Andachtsbilder ift vorüber. Was Giorgione und Palma an heiligen Gefchichten gemalt haben, find meift genrehafte Familienfcenen voll fchöner Menfchlichkeit, deren Acteurs nur nach alter Gewohnheit heilige Namen tragen. Die Freude an der fchönen Natur ift auf das lebhaftefte erwacht, die Modellmalerei fängt an in den Vordergrund zu treten, und damit gewinnt die venezianifche Kunft den realiftifchen, lebensvollen Zug, der noch faft ein Jahrhundert lang ihre Lebens- und Triebkraft erhielt.

Den völlig ausgebildeten Palmesken Frauentypus zeigt bereits die hl. Katharina, die auf einer zweiten, derfelben Epoche angehörenden heiligen Converfation (**Dresden**, Galerie No. 245) mit Johannes dem Täufer vor Maria und dem Kinde erfcheint. Aus ihrem Angefichte fpricht jene heitere, vornehme Gentilezza, jene unbefangene Liebenswürdigkeit, die einen hervorftechenden Zug in jedem Frauenantlitze Palma's bildet und den Mangel an geiftigem Leben und tieferer Befeelung auf das angenehmfte vergeffen läfst. Auf einem dritten zu diefer Gruppe gehörigen Bilde in der Stadtgalerie von **Rovigo** leiften Hieronymus und die heilige Helena mit dem Kreuz der Madonna und dem Jefusknaben Gefellfchaft. Den Hintergrund bildet auf allen diefen und den meiften der folgenden, in diefelbe Kategorie gehörenden Bildern eine anmuthige Landfchaft mit fchönen Linien und fatten Farben, in welcher das vorn angefchlagene Motiv gewiffermafsen leife ausklingt. Das gefällige Linienfpiel in den bei aller Sicherheit und Correctheit weichen Umriffen der Figuren fetzt fich in den fanft gefchwungenen Bodenfchwellungen und Hügeln des Hintergrundes fort, und die vorn mit aller Kraft angefchlagenen Farbenaccorde verflüchtigen fich gegen den Hintergrund in den Duft der Ferne zu leife dahinfchmelzenden Tönen. — In diefe erfte Periode von Palma's Schaffen, in welcher noch der bellineske Typus von dem feinigen nicht

verdrängt ist, fällt das Altarbild in der Kirche von Zerman bei Treviso, auf dem die thronende Madonna mit dem Kinde, von den lebensgrofsen Figuren Johannes des Täufers, des Evangelisten Matthäus, der Hl. Helena und Peter umgeben, dargestellt ist. Nicht blofs in den Typen, sondern auch im Colorit, in der Composition und in dem violinspielenden Engel vor der Madonna wird die enge Verwandtschaft mit Bellini offenbar. Aber ebenso deutlich empfindet man auch, dafs hier ein Meister auftritt, der durch eigene Kraft die alten Typen neu belebt und dem Colorit schon ungleich stärkere Reize abzugewinnen weifs, als es die Hauptvertreter der voraufgegangenen Generation vermocht hatten. Es ist demnach begreiflich, dafs ein Maler, der mit einem Werke solchen Schlages debutirte, schnell seinen Platz eroberte und vollauf Beschäftigung fand.

Auf den ersten Schöpfungen Palma's hat der Colorist den Zeichner noch nicht in dem Grade überflügelt, dafs die Zeichnung auf Kosten der Farbe vernachlässigt und dafs nur noch mit der letzteren modellirt wird. Durch den reichen Faltenwurf der Gewänder scheinen noch fest umrissene und kraftig entwickelte Körperformen hindurch. Auch in der Schule der Bellini hat man sicherlich Zeichnung und Modellirung nicht minder sorglich gepflegt, wie es um die Wende des 15. Jahrhunderts in Florenz geschah. Cennino Cennini berichtet in seinem bald nach 1400 verfafsten Tractate über die Malerei, dafs die Lehrzeit eines Malers sich auf dreizehn Jahre belief. Sie begann dann allerdings mit dem 10. oder 12. Lebensjahre des Schülers. Das erste Jahr dieser dreizehnjährigen Lehrzeit war ausschliefslich der Uebung im Zeichnen gewidmet. Aber auch während der übrigen zwölf Jahre müsse der Lehrling ohne Unterlafs zeichnen, täglich ohne Ausnahme »seien es Fest- oder Arbeitstage«. Im Laufe des Jahrhunderts wurde die Lehrzeit freilich verkürzt. In Venedig dauerte dieselbe nur 5 bis 7 Jahre. Der Knabe durfte aber nicht vor Vollendung des zwölften Jahres in die Werkstatt eines Malers aufgenommen werden. Aus diesen Bestimmungen ergiebt sich auch ein Anhaltspunkt für die Epoche, in welcher Jacopo Palma anfing selbständig als Maler zu arbeiten. Es mögen etwa die ersten Jahre des letzten Decenniums des 15. Jahrhunderts gewesen sein.

Nach Ridolfi war das älteste Bild, welches Palma in Venedig gemalt hat, ein Altarbild für die Kirche San Moisè in der Nähe des Markusplatzes, die Madonna mit dem Kinde auf einer Wolke schwebend und zu ihren Füfsen die heiligen Johannes und Hieronymus, also in der Compositionsweise der Bellini ausgeführt, die auch für die späteren Kirchenbilder Palma's mafsgebend blieb. Die Altartafel von San Moisè ist nicht mehr vorhanden, ebensowenig der gleichzeitig entstandene Altar der Querini in S. Antonio, von dem bereits die Rede war.

Bei dem Mangel an sicheren Stützpunkten für die Datirung der Werke Palma's ist es nicht leicht, den Uebergang von den erwähnten Jugendarbeiten zu den Schöpfungen seiner mittleren Periode zu finden, die ungefähr mit der heiligen Barbara abschliefst. Der Christus in der Akademie zu Venedig, der von den Aposteln umgeben die Tochter der Wittwe heilt, scheint die Reihe der Werke aus dieser Epoche zu eröffnen. Hier zeichnen sich schon die Gestalten durch eine gröfsere Fülle und Ueppigkeit aus, die Magerkeit der Bellini ist völlig überwunden, aber ihre seelenvolle Zartheit und ihre ruhige Klarheit ist in dem Ausdruck der Köpfe

noch erhalten. Der dramatifch bewegte Moment, der dem Wefen Palma's durchaus nicht zufagt, hätte jedoch noch günftiger ausgebeutet werden können, als es der Kraft des mehr dem Befchaulichen zugewendeten Meifters gelungen ift. Die Körperfülle der Figuren Palma's fteigert fich mehr und mehr auf einer fchönen heiligen Converfation in der Galerie zu Bergamo und auf einem Votivbilde in der Galerie Colonna in Rom, bis fie fchliefslich zu einer etwas fchwammigen Wohlbeleibtheit übergeht, die namentlich bei Kindern an das Ungefunde ftreift. Das Chriftuskind auf dem Bilde in der Galerie Colonna, welches die Mutter im Beifein des heiligen Petrus dem andächtig knieenden Donator zur Anbetung darreicht, ift folch' ein derbes wulftiges Knäblein, dem ficherlich ein fleifsiges Naturftudium zu Grunde liegt. Das Werthvollfte und Bedeutfamfte an diefem Gemälde ift aber das Portrait des Stifters, eines jungen bartlofen Mannes, nach Mündlers treffender Charakteriftik »von unerreichter Wahrheit im Ausdruck, inniger Hingebung und dabei von einer Kraft des Tons und einer markig körnigen Behandlung, worin Palma von keinem Venezianer übertroffen wird«.

Das Bild zu Bergamo, auf dem wir die Madonna mit dem Kinde, Johannes den Täufer und die heilige Magdalena fehen, bedeutet wieder in coloriftifcher Beziehung eine neue Etappe in dem Entwicklungsgange des Meifters. »Zu der Breite und dem Schmelz des Vortrags, dem fattflüffigen Farbenkörper, Palma's ftehenden Eigenthümlichkeiten, gefellt fich hier ein goldiger Hauch, in den Menfchen und Landfchaften gleichmäfsig gehüllt find, und eine zauberifche Lichtdämmerung kündigt die Sphäre der mit geheimnifsvollem Duftglanz überwobenen Gebilde der fpäteren Zeit des Meifters an.« (Crowe und Cavalcafelle.)

Die volle Höhe feiner technifchen Meifterfchaft hat er auf dem Altarbilde für Fontanelle d'Oderzo, jetzt in der Akademie von Venedig, erreicht. Der heilige Petrus thront zwifchen Johannes dem Täufer und Marcus und einer Heiligen (Catharina?) auf der einen und den heiligen Paulus, Tizianus von Oderzo und Juftina auf der anderen Seite. »Bewegungen und Ausdruck der Geftalten find kühn, zuweilen haftig, und kein zweites Werk Palma's zeigt gröfsere Energie und Kühnheit der technifchen Behandlung, die vermöge ihrer fatten Breite und der ungewohnt ftilvollen Anordnung der Gewänder dem Charakter der Zeichnung meifterhaft entfpricht.« (Siehe die Abbildung S. 45.)

Jacopo Palma's Ruf mufste fchon durch eine Reihe von Meifterwerken gefeftigt fein, als die Bombardieri des Arfenals ihm den ehrenvollen Auftrag ertheilten, für ihren Altar in Sta. Maria Formofa das Bild der heiligen Barbara, der Schutzpatronin der Artillerie, zu malen. Die Bombardieri der Markusrepublik, die im Arfenale ihre eigene Aus- und Fortbildungsfchule befafsen, erfreuten fich unter den venezianifchen Truppen eines ganz befonderen Anfehens, namentlich in einer Epoche, wie diejenige war, in welche die Hauptthätigkeit Palma's fällt. Seit der Liga von Cambray, feit 1508, legte die Republik von Venedig faft fünfundzwanzig Jahre lang das Schwert nicht aus der Hand; aber felten folgte das Glück des Krieges während diefer langen Wirren dem Banner des heiligen Markus, und nur wenige Male begegnet man in der Gefchichte diefer kriegerifchen Ereigniffe einer für die Venezianer glorreichen Waffenthat, welche die Bombardieri zu einer aufsergewöhnlichen Ehrung ihrer Schutzpatronin hätte veranlaffen können.

Die Reife des Stils, welche das Altarbild Palma's nach allen Richtungen entwickelt, nöthigt uns, feine Entftehungszeit ungefähr in die mittlere Epoche feines künftlerifchen Schaffens zu fetzen, etwa in die Jahre 1512—1516, und in das letztere Jahr fallt allerdings ein grofser Erfolg der Venezianer, den diefe zum guten Theil ihrer vortrefflichen Artillerie verdankten, welche in die Wälle und Mauern furchtbare Brefchen gefchoffen hatte, — die Eroberung von Brescia. Diefer Erfolg, der erfte feit langer Zeit, rief in Venedig allgemeinen Jubel hervor, glänzende Fefte wurden gefeiert, die mehrere Tage dauerten, und vielleicht war es bei diefem Anlafs, dafs die Artilleriften fich entfchloffen, ihrem Altar in Sta. Maria Formofa jenen Schmuck zu verleihen, der fich den herrlichften Kunftwerken, den Wahrzeichen der Lagunenftadt anreihen follte.

Das Altarbild befteht aus fechs in zwei Reihen zu je drei über einander geordneten Tafeln; die drei unteren zeigen die heilige Barbara in ganzer Figur, zu beiden Seiten etwas kleiner, fchon in den Dimenfionen fich der Mittelgeftalt unterordnend, die heiligen Sebaftian und Antonius den Abt und darüber in Halbfiguren Johannes den Täufer und Sanct Dominicus und zwifchen ihnen erhöht, gleichfam als Krönung des ganzen Altarwerks, die Madonna mit dem Leichnam Chrifti in ihrem Schoofse.

Mit fo grofser Meifterfchaft auch diefe Nebenfiguren behandelt find, eine fo grofsartige, mannigfaltige Kraft der Charakteriftik fich befonders in den Extremen, dem jugendlich-anmuthigen und zarten Sebaftian und dem majeftätifch-männlichen und ernften Antonius offenbart, fo hoch das tragifche Pathos auch in der Gruppe der Pietà gefteigert ift, immer wieder kehrt der Blick von diefen Nebenfiguren auf die heilige Barbara zurück, in welcher fich das Heroifche und das Anmuthige zu einer vollendet harmonifchen Idealgeftalt vereinigt, wie fie der ganze Denkmälervorrath italienifcher Kunft nicht zum zweiten Male wieder aufweift. Selbft keines der Gebilde Tizian's ift fo fehr der Inbegriff der »wahrhaft centralen venezianifchen Schönheit« — ein glücklicher Ausdruck Burckhardt's — wie diefe heilige Barbara, welche in ihrer edlen, ruhigen Majeftät das Entzücken aller Jahrhunderte gewefen ift. Wohl ift die Hand, welche die Palme des Martyrerthums emporhebt, im Verhältnifs zu der mächtigen Geftalt zu zierlich, wohl ift das Motiv der linken Hand, die eine Falte des Gewandes gefafst hält, etwas gezwungen und unfrei, aber der prächtige Flufs der ftolzen, in breiten Maffen herabwallenden Falten und die herrlichen Farbenaccorde des verfchiedenartigen Roth an Kleid und Mantel, die zauberifche Wirkung des Helldunkels, der unvergleichliche Schmelz der malerifchen Behandlung, das »Brio«, »die Glorie des innern Lebens und die Majeftät der ftillen, felbftbewufsten Würde«, heben uns uber fo geringe Schwächen hinaus in jene Sphäre heiteren freien Genuffes, den wir nur noch vor den Meiftergebilden eines Tizian oder Raffael oder Lionardo empfinden.

Vor diefem Bilde beftätigt fich in glänzender Weife die Charakteriftik, die Bofchini von Palma als Maler entwirft: »fein Pinfelftrich war von ausgefuchter Feinheit, welche durch das Colorit der Wahrheit und Natürlichkeit des weichen Fleifches vollkommen gerecht wurde, fo dafs man in Wahrheit fagen kann, dafs keiner wie er den Fleifs und die Zartheit vereinigt habe.« Vor diefem



Die hl. Barbara. Sta. Maria formosa in Venedig.

Bilde ftimmt man auch dem Francesco Albani bei, der in einem Briefe fagte, Palma fei im heroifchen Stile Michelangelo von den italienifchen Malern am nächften gekommen und er zeige eine gewiffe Verwandtfchaft mit Torquato Taffo, der in feinem »befreiten Jerufalem« manch' eine Heroine, manch' eine »Virago« gefchaffen hat, die an Gröfse des Stils mit der Barbara Palma Vecchio's wetteifert. Dichter und Hiftoriker find nicht müde geworden, die Herrlichkeit diefes einzigen Bildes zu feiern. Bofchini hat ihm fünf Strophen feines »Navegar pitoresco« gewidmet, in welchen er fich zu ganz aufsergewöhnlichem dichterifchen Schwunge erhebt. Dort (in Sta. Maria Formofa), fagt er, befindet fich die heilige Barbara, »hell glänzend, mit hoheitsvollem, edlen, göttlichen Antlitz,

Und wer fie fieht, neigt willig fich zur Erde,
Gefenkten Blicks und demuthsvollen Herzens.«

Eine fo hohe Stufe künftlerifcher Vollendung und gleichmäfsig flüffiger Durchbildung hat Palma im Verlaufe feiner künftlerifchen Thätigkeit nie wieder erreicht, und fchon aus diefem Grunde fcheint uns die Entftehung des Barbarabildes nicht vor 1516 zu fallen. Sonft müfsten feine Werke in dem Zeitraume bis zu feinem Tode deutlichere Spuren des Verfalls zeigen, als es wirklich der Fall ift. Palma's Ruhm war mittlerweile fo gewachfen, dafs er die Menge der ihm zu Theil gewordenen Aufträge nicht mehr mit eigener Hand bewältigen konnte. Er mufste deshalb die Hülfe von Schülern in Anfpruch nehmen, deren Spuren fich auf verfchiedenen von feinen Gemälden nachweifen laffen, bisweilen in einem Grade, dafs man ihm neuerdings viele Bilder, die von Alters her auf feinen Namen gingen, wieder abgefprochen hat.

Selbft auf demjenigen Bilde, welches der heiligen Barbara fonft am nächften kommt, dem grofsen, über vier Meter hohen Altarbilde in San Stefano in **Vicenza**, haben Crowe und Cavalcafelle, befonders an der »Trübheit des Fleifchtones und dem dünnen Auftrag der oberen Farbenfchicht, fowie an der durchfichtigen Behandlung der Landfchaft« die Mitwirkung des unaufhörlich zwifchen Giorgione, Palma und Lotto umherfchwankenden Bergamasken Giovanni Cariani erkennen wollen. Vor einem rothen Teppich, der den fich auf eine Landfchaft öffnenden Hintergrund zu beiden Seiten frei läfst, fitzt die Madonna mit dem nackten Kinde, welches fich zur Rechten wendet und die heilige Lucia fegnet, die auf einer gläfernen Schale dem Chriftuskinde ihre Augen darbietet. Auf der anderen Seite der Madonna fteht der heilige Georg, in glänzender Rüftung, aber ohne Kopfbedeckung, in der Linken die Fahne haltend. Auf der Stufe vor der thronenden Madonna fitzt ein lautefpielender Engel. »Figuren und Phyfiognomien diefes wundervollen Bildes wetteifern an Adel und anmuthiger Sinnlichkeit mit denen des Altarbildes in Zerman; namentlich Lucia und Georg, beide vollblütige, blonde Erfcheinungen, gehören zu den vollendetften Erfcheinungen Palmesker Kunft.«

Deutlicher läfst fich die Mitwirkung von Schülern an der Madonna mit den heiligen Antonius und Hieronymus und einer Frau, der Stifterin, in der Galerie **Borghefe** in Rom erkennen. Die gefellfchaftliche Stellung der Auftraggeber und die Gröfse des ftipulirten Honorars auf der einen, die wachfende Beliebtheit des Meifters, der gern alle Bewerber befriedigen wollte, auf der anderen Seite

find ohne Zweifel von Einflufs auf die Ausführung der Werke feiner letzten Periode gewefen — dieselbe Erfcheinung, die wir an den letzten Werken Raffael's wahrnehmen. Die Namen feiner Schüler kennen wir nicht. Vornehmlich mögen es aber die Bergamasken gewefen fein, unter ihnen Lorenzo Lotto und der fchon genannte Cariani, die fich an den berühmten Landsmann anfchloffen und als Gefellen in feiner Werkftatt arbeiteten. Taffi nennt freilich Rocco Marcone, Bonifazio und Pietro Mera, einen Flamänder, feine Schüler, aber ohne ein anderes Zeugnifs dafür zu haben als die zeitweilige Stilverwandtfchaft der drei genannten mit Palma. Sein Einflufs wurde mächtiger und mächtiger, fo dafs fich am Ende nicht einmal der greife Giovanni Bellini demfelben zu entziehen vermochte, wie z. B. die ein Jahr vor dem Tode des Meifters, 1515, gemalte Venus im Belvedere zu Wien beweift, deren Gefichtstypus von ganz Palmeskem Gepräge ift.

Zu den flüchtiger behandelten Werken aus der letzten Periode Palma's gehören auch die beiden grofsen Bilder in der Brera zu Mailand: Conftantin, Helena mit dem Kreuze und die heiligen Rochus und Sebaftian in einer Landfchaft und die Anbetung der Könige. Das letztere Bild, welches für den Hochaltar der Kirche auf der Infel Santa Elena gemalt war, ift heute durch Uebermalungen völlig verdorben. Zu Bofchini's Zeiten mag es beffer ausgefehen haben, denn diefer rechnet es in feinem Inventar der Schätze der venezianifchen Malerei (1674) zu den »wirklich koftbaren Werken Palma Vecchio's«. Auch Vafari rühmt die Köpfe diefes Bildes, die »wahrhaft lobenswerthen Gewänder« und den »fchönen Faltenwurf«. Auch das Altarbild im Dome von Serinalta, Palma's Geburtsorte, gehört auffallenderweife in diefe Kategorie handwerksmäfsiger Bilder. Und hier hätte er doch gerade eine doppelte Veranlaffung gehabt, alle feine Kräfte zufammenzunehmen, einmal, um feinen Heimatsgenoffen zu zeigen, wie weit es der Bergamaske in Venedig gebracht, dann, weil er eine Schuld der Dankbarkeit abzutragen hatte, wenn anders die Erzählung wahr ift, nach welcher ihm die barmherzige Brüderfchaft von Serinalta die Mittel zum Studium in Venedig gegeben hätte. Aber Pflichten, welche die Dankbarkeit auferlegt, find häufig die läftigften, und am Ende mochte Palma von dem Kunftverftändnifs feiner Landsleute keine allzu hohe Meinung haben. Auf dem Mittelbilde des mehrtheiligen Altarwerkes in Serinalta ift Mariae Reinigung in figurenreicher Darftellung zu fehen. Die anderen Theile find in der Kirche zerftreut. Nach Ridolfi und Taffi gehörten dazu eine Auferftehung Chrifti und eine Anzahl Heiliger in ganzer Figur und im Bruftbild: Johannes der Evangelift, St. Jakob, Franciscus u. a. m. Die Bilder haben alle mehr oder weniger gelitten.

Mit wenigen Ausnahmen zeigen diefe grofsen Altarwerke den Meifter nicht von einer fo gleichmäfsig vortheilhaften Seite wie die kleinen, der Hausandacht gewidmeten Compofitionen, die Crowe und Cavalcafelle fehr glücklich »heilige Genrebilder« genannt haben, auf welchen »die gebenedeiten Perfönlichkeiten bürgerlich einfach in fein behandelten Landfchaften mit einander verkehren«. Die Sammlung des Belvedere in Wien befitzt zwei vorzügliche Bilder diefer Gattung. Auf dem einen fitzt die Madonna mit dem Kinde, das auf ihrem Schoofse fteht, in einer wundervollen Landfchaft mit Gebäuden und Bergen, die den Horizont begrenzen, zu ihrer Linken Papft Cöleftin und die heilige Katha-

rina, zu ihrer Rechten Barbara und Johannes der Täufer. Der letzteren Antlitz zeigt eine Verfchmelzung von Anmuth und jungfräulicher Strenge. Der Gefichtstypus der Madonna ift von wunderbarer Hoheit und Katharina gleichfam eine lieblichere Wiederholung des Madonnentypus. Von gleicher Schönheit ift ein zweites Bild im Belvedere, der Befuch des Zacharias und der Elifabeth bei Maria, nach Waagen's Urtheil die bedeutendfte Darftellung diefes Gegenftandes in der venezianifchen Schule, »in der Auffaffung viel dramatifcher, im Gefühl lebhafter« als die übrigen Gemälde Palma's. Diefes Bild fällt in jene Zeit höchfter Kraftentfaltung des Meifters, der u. a. die heilige Barbara angehört. Es ift diefelbe Zeit, in welcher auch die um eine Figur reichere heilige Converfation im Mufeo nazionale in Neapel entftand: die Madonna mit dem Kinde, welches das knieende Stifterpaar fegnet, hinter diefem der h. Hieronymus und auf der anderen Seite Johannes der Täufer und Katharina, nur dafs die Figuren, energifcher charakterifirt und kräftiger modellirt, fich noch mehr dem Ideal Giorgione's und Pordenone's nähern, an welche auch der markige malerifche Vortrag erinnert.

Mit dem Neapler Bilde verwandt, aber, wie die Freiheit der Behandlung zeigt, etwas fpäter entftanden, ift das Altarbild der Galerie Leuchtenberg in Petersburg: die Madonna mit dem Kinde, welches den von der heiligen Katharina empfohlenen, knieenden Stifter fegnet, und dabei Johannes und Magdalena. »Wenige Bilder Palma's, fo urtheilen Crowe und Cavalcafelle, find durch fo viel Leichtigkeit und Breite des Vortrags und fo viel tizianifchen Adel ausgezeichnet, kein zweites macht Palma's Ueberlegenheit über Pordenone in der Darftellung des feinen Empfindungslebens deutlicher als diefes.« Das Gemälde gehörte zu den »ausgezeichneten«, mit welchen Palma nach Sanfovino's Bericht den Palaft des Procurators Francesco Priuli fchmückte. Denn Maria Priuli vermachte es dem Senate von Venedig, der es im Saale der Zehn aufhängen liefs, wo es Bofchini fah und befchrieb. Einem folchen Vermächtniffe wurden wohl auch die beiden Bilder von Palma's Hand verdankt, welche im Saale des grofsen Rathes hingen und nach Taffi durch den grofsen Brand im Dogenpalafte vom 20. December 1577 zerftört wurden.

Ungefähr derfelben Zeit wie das Petersburger und das Neapler Bild gehören die heiligen Converfazionen in München und Dresden an: dort die Madonna mit dem Kinde, St. Rochus und Magdalena, hier die heilige Familie mit dem kleinen Johannes und Katharina. Letzteres Bild hat zwar durch mehrfache Reftaurationen feinen urfprünglichen Schmelz eingebüfst, aber die heilige Katharina zeigt doch jenen echt Palmesken Typus, der in der Mitte zwifchen der Kraft Tizians und der flachen Eleganz Pordenone's fteht.

Den Schlufs diefer Reihe bildet die vielgerühmte Anbetung der Hirten zu Paris im Louvre, die gleichfalls durch Abputzen den Schmelz ihres Colorits verloren hat. Die Andacht des knieenden Hirten — zwei andere erhalten im Mittelgrunde der bergigen Landfchaft die Verkündigung durch die Engel — ift von einer unvergleichlichen Tiefe und Inbrunft. Zu dem jungen zerlumpten Manne bildet die reich gekleidete, vornehme Stifterin, die vor einem Betpulte knieend in ganz anderer, freierer Weife ihre Andacht verrichtet, einen wohlabgewogenen Contraft. Die Madonna hebt das Aermchen des kleinen Heilands wie fegnend

zu dem knieenden Hirten, während der heilige Jofeph an ihrer Seite mit feierlichem Ernfte auf den brünftigen Beter blickt. —

Alle religiöfen Bilder Palma's, die wir bis jetzt betrachtet haben, verrathen ein eindringliches Natur- und Modellftudium. Wiewohl der Maler fich für feine



Der Sündenfall. Braunfchweiger Galerie.

Madonnen und weiblichen Heiligen allmählich einen Lieblingstypus gebildet hatte, der allen diefen Geftalten ein gewiffes verwandtfchaftliches Gepräge verleiht, hatte er faft immer Gelegenheit in der Stifterin oder dem Stifter oder in den männlichen Heiligen auf feinen Bildern Porträts anzubringen, die fchon frühzeitig feinen Blick für das Individuelle fchärften. Er traf mit vielem Glück den Gefchmack feiner Zeit und wurde fchnell einer der beliebteften Modemaler, dem die ge-

feiertften Schönheiten Venedigs fafsen. Die Namen der Schönen, welche Palma's Pinfel verewigt und als herrlichfte Typen ihrer Zeit dem Genuffe einer fchönheitsfreudigen Nachwelt erhalten hat, find uns unbekannt. Wir wiffen zwar, dafs er ein Bildnifs der Katharina Cornaro malte — da diefe fchon 1510 ftarb mufs Palma frühzeitig als Porträtmaler zu Ruhm und Anfehen gelangt fein —, und ferner wird von Ridolfi das Porträt einer gewiffen Zattina erwähnt, »anmuthig anzufehen, mit blondem Haar, welche in der Hand mit Anfpielung auf ihren Namen eine goldene Kralle hält.« Aber beide Bilder find heute verfchollen, und nur die namenlofen find übrig geblieben. Das letztere Bild befand fich zu Ridolfi's Zeiten im Befitze des Bartolomeo della Nave. Man wird den Namen der Dame vergebens unter denjenigen fuchen, welche den Anfpruch erheben durften, in das goldene Buch der venezianifchen Nobili eingetragen zu werden. Aber man würde dem Meifter Unrecht thun und noch mehr den Frauen Venedigs, wollte man alle Originale feiner uns erhaltenen Porträts in die Kategorie jener gefälligen Schönheiten rechnen, welche in Pietro Aretino einen fo würdigen Gefchichtsfchreiber und in dem galanten Bandello, Bifchof von Agen, einen fo anmuthigen Novelliften gefunden haben. Auch die vornehmen Damen Venedigs brachten die Provveditori alle Pompe durch ihren unerhörten Luxus in Verzweiflung, und man wird demnach in den edlen Frauenbildniffen der Galerien Wiens und Roms, die fogenannte »Bella di Tiziano« in der Galerie Sciarra und die »Violante« im Wiener Belvedere an der Spitze, Frauen und Töchter jener Nobili zu erkennen haben, welche dem Maler ihre Gunft zuwandten.

In andere Schichten der venezianifchen Gefellfchaft führen uns freilich die Einzelfiguren Palma's, die unter biblifchem, mythologifchem oder hiftorifchem Namen das Porträt einer gefeierten Schönheit des Tages verbergen. Die Zahl diefer Bilder ift leider nicht fehr grofs. Ein Theil derfelben, die befonders mythologifche Stoffe behandelten, ift uns fogar nur noch dem Namen nach bekannt. Der Anonymus des Morelli, fah im Jahre 1512 im Haufe des reichen Kunftliebhabers Francesco Zio in Venedig an der Thür eines Zimmers »eine Nymphe« von Palma's Hand. Nachmals kam diefes Bild in den Befitz des Andrea di Odoni, wo es der Anonymus 1532 fah, damals aber genauer als eine »Ceres« bezeichnete. Ferner wird von einem Bilde mit Juno, Minerva und Venus, vermuthlich einem Parisurtheil, berichtet, das fich zuletzt in der Sammlung des Heinrich van Os in Amfterdam befand, und von einem »Raube des Ganymed im Beifein der Juno«, der beim Verkauf der Galerie Renier verfchollen ift. Endlich erwähnt Taffi noch eine Schmiede Vulcans mit Vulcan und drei Cyklopen in der Sammlung des Conte Asperti in Bergamo.

Das einzige mythologifche Bild von Palma's Hand, welches auf uns gekommen ift, befitzt die Galerie zu Dresden: eine Venus, die auf einem weifsem Gewande in einer Landfchaft lang ausgeftreckt liegt. Der grofse Colorift hatte abfichtlich diefe weifse Unterlage gewählt, um zu zeigen, wie wenig er bei feiner meifterhaft zarten Behandlung fchwellenden, blühenden Fleifches eine fo gefährliche Folie zu fcheuen brauchte. Aber die Zeit hat den Fleifchton gebräunt, fo dafs man die coloriftifchen Vorzüge des Bildes nicht mehr in ihrem vollen Umfange zu würdigen vermag. Das Modell, welches dem Maler feine Reize geliehen, ift eine

völlig reife Schönheit, die Palma getreu der Natur nachgeschrieben hat, ohne sie noch besonders zu adeln. Die Tizianische Hoheit und Noblesse, die wir z. B. an einer Antiope, an den weiblichen Figuren des Bacchanals bewundern, entzog sich dem Bereiche Palma's, der zufrieden war, wenn er eine gewisse Porträtähnlichkeit erreicht hatte. Seine Stärke lag im Costümbild; die Behandlung des nackten Körpers in seiner Totalität war ihm minder geläufig.

Dem Tizianischen Adel und Geschmack kommt die Eva auf dem Bilde des ersten Menschenpaares in der Galerie zu Braunschweig jedoch erheblich näher als die Dresdener Venus. Für die Datirung dieses Bildes haben wir insofern einen festen Anhaltspunkt, als es schon 1512 von dem Anonymus des Morelli bei Francesco Zio gesehen wurde. Eva, die den Kopf fast ganz im Profil dem Beschauer zukehrt, hält mit der Linken einen blätterreichen Zweig vor den Schoofs, während die Rechte mit verführerischer Geberde, welche der beredte Blick des schönen Auges unterstützt, Adam den Apfel reicht. Auch dieser kehrt dem Beschauer nur sein Profil zu. In der gesenkten Linken hält er gleichfalls einen belaubten Zweig, und den Ellenbogen der Rechten stemmt er auf den Ast eines hinter ihm stehenden Baumes. Dieser und der Apfelbaum, von dessen Blätterkrone sich die Schlange herabneigt, bilden mit ihrem grünen Laubwerk die Folie für die beiden Gestalten. Das Bild wurde früher dem Giorgione zugeschrieben. Aber »der Localton des Fleisches hat, wie Waagen treffend bemerkt, nicht den tiefen, bräunlich goldigen Ton des Giorgione, sondern den mehr gelblichen des Palma, die zwar völligen und schönen Formen des Körpers sind minder im Einzelnen durchgebildet, als man es bei Giorgione antrifft ...« »Die Färbung, sagt derselbe weiter, ist warm und harmonisch, die Ausführung in einem trefflichen Impasto mit breitem Pinsel sehr fleifsig.« Der Kopf der Eva zeigt jenen auf ein Porträt zurückgehenden Typus, den er in den ersten Jahren nach 1500 festhielt, und auf diese Zeit deuten auch ihre bei aller Weichheit schlanken, an Bellini erinnernden Formen.

Das Bildnifsmäfsige läfst sich auch an der Judith mit dem Haupte des Holofernes in den Uffizien zu Florenz und an der Lucrezia im Belvedere zu Wien erkennen. Das erstere Bild ist leider durch eine unverständige Behandlung derart verdorben worden, dafs gerade das Angesicht der Judith, eines schönen Weibes von üppigen Formen, sein ursprüngliches Aussehen verloren hat. Aber von der ehemaligen Schönheit tritt durch die Uebermalung noch so viel hindurch, dafs auch wir den pikanten, von dem Maler beabsichtigten Reiz noch empfinden können, der in dem schneidenden Contraste zwischen dem anmuthigen Madchenkopfe und dem blutigen bärtigen Haupte in der weifsen Hand liegt. Der seltsame, grausamwollüstige Reiz, der in dieser Gegenüberstellung liegt und nachmals so oft variirt wurde, erscheint hier zum ersten Male in der modernen Malerei, seiner Wirkung augenscheinlich bewufst. Ein Künstler, dem die Darstellung des Dramatisch-Bewegten versagt war, gelangte so wenigstens auf dem von ihm souverän beherrschten Gebiete der Existenzmalerei zu wirksamen Gegensätzen, die den Reiz des Dramatischen ersetzen mufsten.

Wir haben an der Heilung des Kindes der Wittwe in der Akademie von Venedig gesehen, wie wenig der Meister es verstand, eine gröfsere Anzahl von Figuren zu einem dramatischen Hauptmoment in lebendige Beziehung zu bringen.

So kommen auch die beiden Figuren auf dem Wiener Bilde, Lucrezia, die mit der Rechten den Dolch in lebhafter Bewegung gegen den halb entblöfsten Bufen zückt, und Tarquinius, der die Unglückliche in ihrer rafchen That auf-zuhalten fucht, nicht über das künftlich Erregte, über das gefucht Theatralifche, das Forcirte des »lebenden Bildes« hinaus. Auch hier werden mehr die Sinne als das Gefühl des Befchauers in Anfpruch genommen, der fich in feiner Phantafie ausmalt, wie das rothe Blut mit dem marmorweifsen, zarten Bufen contraftiren wird. Der Maler hat felbft auf diefen Farbencontraft verzichtet und als Grund-accord für die coloriftifche Stimmung das grüne Gewand angenommen, welches in breiten Falten Arm und Hüfte Lucrezia's umwallt.

Von dem Leben der venezianifchen Frau im fünfzehnten und fechzehnten Jahrhundert entwerfen die Gefchichtsfchreiber und Chroniften kein vortheilhaftes Bild. Das reiche, blühende Emporium des Orients, die Beherrfcherin von Cypern, Morea und des levantinifchen Handels, war durch orientalifche Sitten und Gebräuche ftark beeinflufst worden. Die despotifche Staatsform der Markus-republik hat fchon an und für fich einen orientalifchen Charakter, und diefer Despotismus griff nicht blofs in alle Räder des Staatsorganismus ein, fondern er waltete auch im Privatleben und in der Familie. Die weiblichen Mitglieder derfelben führten, von der Aufsenwelt völlig abgefchloffen, ein Leben wie die Infaffen der türkifchen Harems oder die Frauen in den altgriechifchen Gynaeceen. Was Vecellio 1570 von der Erziehung der venezianifchen Mädchen erzählte, galt gewifs in noch höherem Grade zu Palma's Zeiten. »Sie werden fo gut in dem väterlichen Haufe bewacht und behütet, erzählt er, dafs fo zu fagen felbft die nächften Verwandten nicht dazu kommen, fie zu fehen. Viele von ihnen, die fich bis zum Tage ihrer Vermählung in ftrengfter Unterwürfigkeit dem Willen ihrer Eltern beugen, tragen niemals einen Schmuckgegenftand, und, felbft wenn fie fchon etwas gröfser geworden find, fetzen fie faft niemals den Fufs aus dem Haufe, als um in die Kirche zu gehen. Und dann tragen fie auf dem Kopfe einen Schleier von weifser Seide, den Fazzuolo, der fo weit ift, dafs fie mit ihm Geficht und Bruft verhüllen. Auch wenn fie ganz erwachfen find, tragen fie fchwarze Kleidung und als Kopfbedeckung die fogenannte cappa von fehr feiner Seide, die fehr weit, hinten feftgefteckt ift und mit der fie ihr An-geficht bedecken. Man fieht fie nicht, aber fie können alles fehen. Die Edel-damen und die Töchter der vornehmen Familien gehen fehr felten aus, die grofsen Fefttage ausgenommen.« Ganz anders geftaltet fich hingegen das Leben der Venezianerin nach ihrer Vermählung. Dann nehmen fie »einen Tanzmeifter, ler-nen die nöthigen Reverenzen und überlaffen fich ganz, was ihre Toilette an-langt, den Händen ihrer Frauen. Sie laffen ihre Haare aufgelöft auf ihre Schul-tern herabwallen.« Ihr ganzes Dichten und Trachten dreht fich fortan nur um den Putz. Die Pflege geiftiger Intereffen fand in ihrem Leben keinen Raum. Im Laufe eines halben Jahrhunderts nennt die venezianifche Gefchichte nur zwei Namen berühmter Frauen, die fich durch Geift, Beredtfamkeit und humaniftifche Bildung auszeichneten, Caffandra Fedeli und Caterina Cornaro, die nach dem Tode ihres Gatten zu Afolo ihren Mufenhof hielt. Die Mehrzahl der Frauen erprobte ihre geiftigen und intellectuellen Kräfte an der Erfindung raffinirter

Toilettenmittel, in der Entfaltung eines unerhörten Luxus, der fchliefslich fo ungeheuerliche Dimenfionen annahm, dafs der Rath zur Zügelung desfelben eine befondere Behörde einfetzen mufste. Gerade zur Blüthezeit Palma's war



Sog. Violante. Belvedere in Wien.

es, im Jahre 1514, als die Provveditori alle Pompe ihr befchwerliches Amt antraten. Die Lifte der Schmuckgegenftände, koftbaren Stoffe, Kleidungsftücke, Edelfteine, Parfümerien und Geräthe, die ihrem Banne verfielen, ift aufserordentlich lang. Vorzugsweife richteten fich ihre Decrete gegen den fabelhaften Aufwand, der mit orientalifchen Perlen getrieben wurde. Die Damen fchmückten

nicht blofs den Hals und die Arme mit Perlen, fondern wanden auch Perlenfchnüre durch ihre langen blonden Haare. Es fcheint, dafs die coloffalen Summen, die in diefem Schmuckartikel verfchwendet wurden, den erften Anlafs zu rigorofem Einfchreiten gaben. Eine ganz befondere Sorgfalt wurde von den venezianifchen Damen der Pflege des Haares zugewandt. Es ift durch Vecellio längft bekannt, dafs die Venezianerinnen halbe Tage damit verbrachten, fich ihre Haare, wenn fie von Natur braun oder fchwarz waren, blond zu färben; wir wufsten aber bis vor Kurzem nicht, in welchem Umfange diefe »arte biondeggiante«, die Kunft, die Haare blond zu färben, betrieben wurde und wie lange fie fich in Venedig erhielt. Zwei gelehrte Franzofen, Feuillet de Conches und Armand Bafchet, haben diefem Toilettengeheimniffe nachgefpürt, feine Gefchichte enthüllt und derfelben im Jahre 1865 einen ftarken Band gewidmet, deffen Refultate uns hier infofern intereffiren, als aus ihnen unzweifelhaft hervorgeht, dafs die herrlichen blonden Frauenköpfe der venezianifchen Maler, Palma's an der Spitze, nicht Gaben der Natur, fondern Producte einer mit feltenem Raffinement und feltener Ausdauer betriebenen Kunft waren.

Der Mönch Francesco Colonna, der Autor jenes wunderlichen allegorifchen Liebesromans »Hypnerotomachia Polyphili«, ift der erfte Schriftfteller, der uns von diefem Gebrauche Kunde giebt. »Ich ftand, fo läfst er die Heldin feines Romans, Polia, erzählen, wie es die fchönen Jungfrauen zu thun pflegen, am Fenfter oder vielmehr auf dem Balkone meines Palaftes, während meine blonden Haare, das Entzücken der Mädchen, mit Ambrofia gefalbt auf meine weifsen Schultern und den Nacken herabwallten. Wie goldene Fäden leuchtend, trockneten fie unter den Strahlen des glühenden Phöbus. Eine Dienerin, ftolz darüber, kämmte fie mit grofser Sorgfalt.« Die Vorrede des Mönches ift aus dem Jahre 1467 datirt. Damals alfo, als die venezianifche Malerei eben begann, fich der neuen Methode der Oeltechnik zu bemächtigen und fich dadurch zu der fchönften Phafe ihrer Entwicklung emporzufchwingen, war die Sitte des Blondfärbens bereits unter den Frauen verbreitet. Und fie erhielt fich, merkwürdig lange für eine Frauenmode, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, alfo mindeftens 150 Jahre lang. Vittore Carpaccio ift der erfte Maler, der ihr ein künftlerifches Denkmal auf einem kleinen Genrebilde des Mufeo Correr in Venedig gefetzt hat. Dort fieht man zwei Damen in reicher Tracht auf ihrem Balkone, welche ihr blondes Haar den Strahlen der Sonne ausfetzen. Vecellio illuftrirt und befpricht in feinem berühmten Trachtenbuche ausführlich die langweilige Procedur, der fich die venezianifchen Damen mit unerfchöpflicher Geduld unterzogen. »Gewöhnlich, fagt Vecellio, find die Dächer der venezianifchen Häufer mit kleinen Holzgebäuden gekrönt, deren Form der der rings offenen Belvedere's gleicht. Dort halten fich die Venezianerinnen häufig auf, und man fieht fie dort ebenfo oft und fogar öfters als in ihren Zimmern. Dort bemühen fie fich, den Kopf den Strahlen der Sonne ausfetzend, ganze Tage lang ihre Reize zu erhöhen . . . In den Stunden, wo die Sonne die fenkrechteften und glühendften Strahlen hinabfchiefst, fteigen fie in diefe hölzernen Häuschen und fperren fich darin ein und bedienen fich felbft. Dort fitzen fie und falben und falben unaufhörlich ihre Haare mit einem Schwamme, der mit einem Schönheitswaffer getränkt ift, das fie felbft

bereitet oder gekauft haben. Hat die Sonne das Haar getrocknet, fo falben fie es von neuem mit derfelben Mixtur, um es wieder an dem Feuer des Himmels zu trocknen, und erneuern fo ohne Unterlafs diefelbe Manipulation. So machen fie die Haare blond, wie man fie an ihnen ficht. Wenn fie fich diefer fo wichtigen Befchäftigung widmen, werfen fie über ihre Gewänder einen Ueberrock von weifser, ganz feiner und leichter Seide, den fie ‚schiavonetto' nennen. Aufserdem bedecken fie den Kopf mit einem Strohhut ohne Boden, durch deffen Oeffnung fie die Haare hindurchziehen, um fie rings auf dem Rande auszubreiten und fo während der ganzen Operation den Strahlen der Sonne auszufetzen.« Diefer Hut, der zugleich den Nacken und den Teint gegen die Einflüffe der Sonnengluth fchützte, hiefs »Solana«. Die Abbildungen, welche Vecellio giebt, entfprechen genau feiner Schilderung.

Palma Vecchio war der treuefte und gefälligfte Modemaler diefer Schönen, deren geiftiger Horizont durch den Toilettentifch begrenzt wurde. Er folgte allen Launen der Mode, und fein Pinfel war unabläffig bemüht, fich immer mehr zu verfeinern, um den feinften Tonnüancirungen der goldblonden Haare nachzukommen und die Gefchmeidigkeit und den Opalglanz wohlgepflegter Haut an den fchwellenden Formen des Angefichts und der kleinen faulen Hände durch das zahe Pigment wiederzugeben. Und er gelangte fchliefslich dazu, der Oberfläche der Haut durch eine emailartige Behandlung des Farbenkörpers, durch ein unfäglich mühfames Vertreiben einen durchfichtigen Glanz, einen unvergleichlichen Schmelz zu verleihen, den weder Tizian noch Veronefe erreichten.

Da wir wiffen, dafs Palma bei den edlen Familien der Priuli, der Querini, der Cornari in Anfehen ftand, wird ihm ohne Zweifel auch trotz der klöfterlichen Abgefchloffenheit der venezianifchen Frau der Auftrag zu Theil geworden fein, diefes oder jenes weibliche Mitglied eines edlen Gefchlechts zu portraitiren. Dem Beifpiel der Königin Caterina Cornaro folgten gewifs viele andere vornehme Damen, und manch' eine von den Frauen, die von Palma heilige Converfationen für ihre Hausandacht malen liefsen, mochte von dem Wunfche geleitet worden fein, fich von dem Maler, der die Stifterin fo meifterhaft und lebenswahr in den Rahmen der heiligen Familie einzufügen wufste, auch einmal im vollen Glanze der Weltluft, angethan mit allen Zierrathen der Mode, gemalt zu fehen.

Es ift kaum ein Dutzend Bilder, das uns von diefer Thätigkeit Palma's, die gewifs fehr umfangreich gewefen, übrig geblieben ift. Wenn uns auch bei der Hälfte derfelben ein gewiffes Etwas mahnt, ihre Originale nicht im Kreife der Priuli und Querini zu fuchen, fondern in der Sphäre derjenigen Damen, mit welchen fich Aretino in feinen »Ragionamenti« fo oft befafst, fo weht uns aus der anderen Hälfte der ariftokratifche Hauch fo überzeugend entgegen, dafs wir z. B. die fogenannte Schöne des Tizian in der Galerie Sciarra, in Wahrheit ein köftliches Werk Palma's, und die »Violante« in Wien unbedenklich für Portraits vornehmer Venezianerinnen halten können.

Das Portrait der Galerie Sciarra in Rom hat durch Einführung eines genrehaften Motivs an Lebendigkeit noch gewonnen. Während die linke Hand der Dame mit den über die Schulter fallenden Strähnen blonden Haares fpielt, fafst

die Rechte ein Kaftchen mit Juwelen, welches auf einer Marmorconfole fteht. Das weifse, in feine Falten gelegte Linnen des Bufens, durch welches die Weifse der Haut hindurchfchimmert, umfchliefst eine »rothbunte Mantille von fteifem Stoff, die in zahlreiche eckige Streifen bricht, und von deren lichtem Ultramarin-futter fich ein Muffelinhalstuch fchneeig abhebt; der Unterarm ift mit einem hier und dort durch rothe und grüne Bänder unterbrochenen und in denfelben Farben geftreiften Spitzenärmel bedeckt . . . Formbildung und Toilette geben den denkbar fprechendften Ausdruck der Lebensfphäre, welcher die dargeftellte Perfönlichkeit entftammt, und trotz des etwas vernachläffigten Gleichgewichts der Gewandfulle und ihrer nicht durchweg überzeugenden kaleidoscopifchen Anordnung ift die bunte Maffe unruhiger Einzelheiten doch derart beherrfcht, der Uebermuth des Farbenreichthums fo erfreulich, der Vortrag fo fchmelzend und kunftvoll, die ganze Bildfläche von fo feiner Textur, dafs das Auge voll Entzücken auf diefer holden Verfchwendung weilt.« (Crowe und Cavalcafelle.)

In den Galerien Roms, die fonft nicht reich an Werken Palma's find, findet fich noch ein zweites Portrait von ähnlichem Werth, das ebenfalls mit Tizian in Verbindung gebracht worden ift, die »schiava di Tiziano« in der Galeria Barberini. Auch hier deutet die ariftokratifche Erfcheinung der jungen Dame, die mit rothem Mieder und Aermeln angethan die Linke mit dem abgezogenen Handfchuh auf einen Pilafter ftutzt, auf ihre vornehme Herkunft, während die Behandlung der ftolzen Formen und die harmonifche Pracht des Colorits auf jene gluckliche Zeit weift, in welcher die heilige Barbara zur Vollendung reifte.

Die dritte im Bunde diefes feltenen Trio's ift die »Violante« im Belvedere zu Wien, eine edle, hoheitsvolle Erfcheinung in vollfter Blüthe der Jahre, von deren Haupt das blonde Haar wie eine flachsartige Mähne in breiten Fluthen herabwallt. Es fcheint daffelbe Bild zu fein, welches Bofchini, als er es in der Sammlung des Paolo del Sera fah, zu funf fchwungvollen Strophen begeifterte. Das Veilchen, welches aus der Kraufe des feinen Hemdes hervorlugt, mag fruhzeitig die Sage veranlafst haben, dafs die Dargeftellte Violante (viola, das Veilchen) heifse. Und da fich am Bufen einer Schönen auf Tizians »Bacchanal« in Madrid, die eine gewiffe typifche Verwandtfchaft mit der »Violante« des Belvedere zeigt, eben jenes Veilchen oder Stiefmütterchen befindet, fo umwoben die venezianifchen Kunftfreunde und Sammler des fiebenzehnten Jahrhunderts beide Geftalten mit einer anmuthigen Sage, welche die Schulbeziehungen zwifchen Palma und Tizian und ihre Stilverwandtfchaft in einer gewiffen Periode ihres Schaffens fymbolifirt. Diefe Violante, die Tochter Palma's, foll die Geliebte Tizians gewefen fein, der das fchöne Frauenbild mehr als ein Mal auf feinen Gemälden verewigte. Es ift die Periode in Tizians künftlerifcher Entwicklung, die von dem Bilde der Galerie Borghefe, der »himmlifchen und irdifchen Liebe«, bis zu dem Bacchanal in Madrid und der Ariadne in London reicht, alfo die Zeit von ungefähr 1503—1518, diefelbe Zeit, mit welcher die Glanzepoche Palma Vecchio's parallel läuft. Und wenn nicht fchon alle anderen Daten dagegen fprächen, das der Geburt Palma's, feine Kinderlofigkeit u. f. w., die eine Beobachtung würde genügen, um auch den letzten Faden des Sagengewebes zu zerreifsen: fo lange würde die holde Violante ihre Reize nicht bewahrt haben, und wenn

fie alle dreifsig Geheimmittel befeffen hätte, welche Feuillet de Conches und Armand Bafchet aus Manufcripten und Büchern des 15. und 16. Jahrhunderts hervorgezogen haben. Aus der Summe von Schönheiten, die fich ihren Augen und ihrer Kunft boten, formten Palma und Tizian einen Idealtypus, an dem fie faft zwei Jahrzehnte lang fefthielten. Die »Violante« in Wien war eine diefer Schönheiten, welche die Phantafie der beiden Maler zu neuer Schöpfung be-



Bildnifs eines jungen Mädchens. Berliner Mufeum.

fruchteten. Und eine gefeierte Schönheit mufs »Violante« gewefen fein, denn fie kehrt als Brigitta auf einer heiligen Converfation im Mufeum von Madrid wieder, die dort unter dem Namen des Giorgione geht, die Crowe und Cavalcafelle aber für Tizian in Anfpruch nehmen möchten. Auch im Wiener Belvedere, das eine ganze Reihe Palmesker Frauenbildniffe befitzt, trägt ihre Züge ein Mädchen in grünem Kleide, welches, vom Rücken gefehen, das Gewand über die Achfel zieht und dabei dem Befchauer in ungemein reizvoller, koketter Wendung drei Viertel ihres bezaubernden Antlitzes zukehrt. Mit ihrer Toilette ift auch ein drittes der Wiener Mädchen befchäftigt, eine blondgelockte Schönheit im Reize erfter Jugend gleich-

falls in grünseidenem Kleide, in der Linken den Deckel einer neben ihr stehenden Büchse haltend, aus der sie vielleicht die Salbe genommen, welcher ihr goldig röthliches Haar seinen wunderbaren Glanz verdankt, der mit der zarten Haut so schön harmonirt.

Mit der Violante wetteifert an Vornehmheit eine Dame in einem bauschigen Kleide von gelber, weissgestreifter Seide, die im Haar eine Schnur von jenen verpönten orientalischen Perlen und in der Rechten einen Federfächer trägt, während die Linke wenig graziös und wenig weiblich in die Seite gestemmt ist. Ungezwungener ist die Bewegung der linken Hand einer fünften Dame in blauseidenem Kleide, die in der Rechten gleichfalls einen Federfächer trägt, die Linke aber wie staunend erhebt. Anmuthiger als diese ist die sechste und letzte, eine volle üppige Erscheinung, deren blondes Haar kunstreich gewellt ist.

Zu einem Dreiklang von unvergleichlicher Harmonie fasste Palma das ganze Schönheitsregister seines Lebens auf dem Bilde der drei Schwestern oder Grazien in der Galerie zu Dresden zusammen, einem Bilde, das seit Boschini den Enthusiasmus aller Schönheitsfreunde erregt hat, obwohl die Dargestellten an Vornehmheit und Jugendlichkeit mit den Wiener Frauen und der Schönen im Palaste Sciarra nicht wetteifern können. Dass wir Portraits vor uns haben, lehrt die ausdrückliche Bezeichnung des Anonymus des Morelli, der diese Bildnissgruppe 1525 in der Sammlung Taddeo Contarini's sah. Aber wir haben die etwas spiessbürgerlichen Originale wohl in der Sphäre zu suchen, in der sich Palma selbst für gewöhnlich bewegte. Die pompöse Kleidung harmonirt freilich mit diesem Lebenskreise nicht; doch hat sie der Maler wohl von seinem eigenen hinzugethan, um einerseits an der Combination von fünf seiner Lieblingstöne, gelb, blau, grün, roth und rosa, seine ganze coloristische Meisterschaft zu erweisen, andrerseits in der Entfaltung der üppigsten Modetracht seinem Hange nach breiten, bauschigen Falten zu folgen, die das freieste Spiel der Lichter und des Helldunkels erlauben. Der gelbe, wachsähnliche Fleischton der Gesichter und der kleinen fetten Hände zeigt, dass das Bild an das Ende der mittleren Periode des Meisters gehört. Es gewährt uns einen tiefen Einblick in den Luxus und die fröhliche Pracht der stolzen Lagunenstadt, aber auch in die Seele seiner leichtlebigen, oberflächlichen Frauennaturen, deren ganzes Dasein sich in Befriedigung ihrer Eitelkeit erschöpfte. Es ist eine »abgekürzte Chronik des Zeitalters«, und in diesem Sinne eine Urkunde von eminenter culturgeschichtlicher Bedeutung, die sich voll ermessen lässt, wenn wir die oben geschilderte Reihe der Palmesken Frauenbildnisse an das Dresdner Trio anschliessen.

Zu ihnen gesellt sich dann noch das Bild eines blonden blauäugigen Mädchens im Museum zu Berlin, welches sein schönes Haupt auf den rechten Arm lehnt und mit schmachtenden Blicken aus dem Bilde herausschaut. Die emailartige Behandlung der Oberfläche, welche fast bis zur Durchsichtigkeit getrieben ist, weist dieses Portrait in die letzte Zeit des Meisters, als er bereits anfing, die Umrisse der Formen in einen »schwimmenden Duft« zu hüllen, der dem Fleischton einen unnennbaren Reiz verleiht, wenn auch die Zeichnung der Umrisse an Schärfe und Genauigkeit dadurch verliert.

Von männlichen Bildnissen, die in den Galerien auf Palma's Namen gehen,

können nur zwei mit Sicherheit als fein Eigenthum reclamirt werden: das für einen Fugger geltende Portrait in der Pinakothek zu München, welches auf der Rückfeite den Namen des Giorgione trägt, und das Bildnifs eines bärtigen Mannes in fchwarzem Unterkleid und pelzgefütterter Schaube im Mufeum zu Berlin. Das Münchener Bild ftellt weder einen Fugger dar, noch hat es mit Giorgione's malerifchem Stile etwas gemein. Vafari befchreibt ein Selbftbildnifs Palma's, welches der Meifter malte, »indem er in den Spiegel blickte, in einem mit Kameelshaaren gefütterten Kleide, und einige Haarbüfchel waren fo naturgetreu, dafs man fich nichts befferes vorftellen kann . . . Aufser anderen Sachen fieht man auf dem Bilde ein Augenfpiel, wie es Leonardo da Vinci und Michelangelo nicht beffer gemacht hätten.« Da diefe Befchreibung auf den Münchener Fugger pafst, haben wir in ihm wohl das von Vafari gemeinte Bild zu erkennen, das auch von Ridolfi erwähnt wird und fich zu der Zeit des letzteren im Befitze des Bartolomeo della Nave befand. So energifch und kraftvoll diefes Werk auch in Modellirung und Ton durchgeführt ift, das männliche Portrait entzog fich im Allgemeinen der Domaine Palma's.

Aus dem letzten Jahre feines Lebens haben wir noch ein Ereignifs zu verzeichnen, das bei dem tiefen Schweigen der Urkunden und Chroniken über den fonftigen Verlauf feines Lebens von doppeltem Intereffe ift. Die Brüderfchaft vom heiligen Petrus hatte befchloffen, ihren Altar in der Kirche S. Giovanni e Paolo mit einem neuen Bilde zu fchmücken, und zu diefem Zwecke alle venezianifchen Maler aufgefordert, Skizzen einzufenden. Der Märtyrertod des Apoftels follte den Gegenftand des Altargemäldes bilden. Wir erfahren indeffen nur, dafs Tizian, Palma und Pordenone fich an der Concurrenz betheiligten, ohne uber deren Einzelheiten näher unterrichtet zu werden. Nur fo viel ift bekannt, dafs die drei Entwürfe der grofsen Rivalen, die damals alfo, wie aus der Concurrenz deutlich hervorgeht, die Spitzen der venezianifchen Malerei repräfentirten, öffentlich ausgeftellt wurden. Tizian trug den Sieg davon und erhielt den Auftrag, das Bild auszuführen. Scannelli fah alle drei Skizzen zu Bologna im Privatbefitz, während Ridolfi berichtet, zu feiner Zeit habe fich der Concurrenzentwurf Palma's im Palazzo Contarini in Venedig befunden. Es ift begreiflich und aus der ganzen Naturanlage Palma's erklärlich, dafs er in einem Kampfe, bei welchem es fich um die Darftellung eines dramatifch erregten Vorgangs handelte, dem jüngeren Genoffen unterliegen mufste. Wie nie zuvor und niemals nachher vereinigte Tizian auf feinem Märtyrertode des hl. Petrus das dramatifche Pathos und die Kraft Michelangelo's mit allen Vorzügen feines Colorits, und einer folchen Vereinigung war Palma nicht gewachfen.

Bald darauf, im Auguft 1528, ftarb Palma, auf der Höhe feines Ruhms, im Vollbefitze feiner geiftigen Kraft und in dem Bewufstfein, nach Tizian der erfte Meifter Venedigs zu fein. Wenn auch die Urkunden und die Nachrichten der Zeitgenoffen über fein Privatleben fchweigen, feine Werke find beredt genug: fie bilden die Markfteine, durch welche wir die Etappen feines thatenreichen Lebens feftftellen konnten.

Anmerkungen.

Zu S. 44, Z. 21. Die Restauration ist im Jahre 1611 erfolgt, wie aus der Inschrift unten am Altar hervorgeht, die allein noch übrig geblieben und in die Wand des Kreuzgangs im Seminario Patriarcale in Venedig, links vom Eingang, eingelassen ist. Den Wortlaut s. bei Cicogna, Delle Inscrizioni Veneziane I, p. 163.

Zu S. 45, Z. 3. Die Scuola dello Spirito santo, welche zur gleichnamigen Kirche gehörte, lag in der Nähe von San Gregorio auf der Giudecca. Boschini, le Ricche Minere, Sestier di Dorso Duro p. 21. Heute ist sie nicht mehr vorhanden.

Zu S. 51, Z. 19. Eine gute Copie des Bildes der Galerie Colonna befindet sich in der Schack-schen Galerie in München.

Zu S. 51, Z. 36. Die Beschreibung dieses Bildes bei Crowe und Cavalcaselle, Ital. Malerei, Deutsche Ausg. VI, S. 533 ist unrichtig.

Zu S. 52. Die jetzige, aus weissem Marmor bestehende Einfassung des Altarwerkes rührt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts her, vermuthlich aus jener Zeit, als Marco Bergamasco (1692) das Innere der Kirche durch seine gedankenlose Restauration verdarb. Dass das Bild früher eine andere Umrahmung und eine andere Basis gehabt hat, beweist ein Fund, den ich zufällig im Mai 1879 in Venedig gemacht habe. In der ehemaligen Leichenkammer fand ich nämlich unter allerlei Gerümpel versteckt einen Altarunter-satz aus Marmor, der ursprünglich ganz vergoldet war. Man sieht noch die rothe Farbe, welche als Untergrund des Goldes diente, und verschiedene Goldspuren. Unter dem Gesims befindet sich ein Relief, welches in der Mitte den heiligen Marcus mit seinen Löwen und zu seiner Rechten zwei Artilleristen, die ein Geschütz bedienen, zu seiner Linken Waffen, Trophäen und den Thurm der heiligen Barbara zeigt. Eine darunter eingegrabene Inschrift lautet: AC . DIVAE . BARBARAE. | VIRGINI . ET . MARTYRI. | SACELLVM . HOC . ET . SCHOLAM. | SODALITIVM . BOMBARDERIORVM. VENETORVM. | A. FVNDAMENTIS . EREXIT. | MARINO . GRIMANO . DVCE. | LAVRENTIO . S. R. E. CARD. | PRIOLO . PATRIARCHA. | CVSTODE . PAVLO . DE . PAVLO. | A . PINO . AVREO. | VICARIO . IOANNE . PALIARDO . AC. | SOCIIS . CIↃ · IↃ · XIIↃ . XV. | SEPTEMB — Bei der Jahreszahl (1588) scheint sich der Steinmetz verhauen zu haben. Denn Marino Grimani wurde 1595 zum Dogen gewählt und starb 1605. Es wird also wahrscheinlich 1598 zu lesen sein. Solche Irr-thümer sind selbst in Inschriften nicht ungewöhnlich. Die Scuola der Bombardieri lag rechts vom Ein-gang in die Kirche von Sta. Maria Formosa an der Ponte delle Bande. Sie existirt heute nicht mehr. Auch dieser Altarunterfatz war nicht der ursprüngliche, wie aus der Jahreszahl hervorgeht. Vielleicht wurde ein unscheinbarer, hölzerner durch den prächtigeren aus vergoldetem Marmor ersetzt.

Zu S. 54, Z. 36. Eine ausgezeichnete Copie in gleicher Grösse von A. Wolf besitzt die Galerie Schack in München.

Zu S. 62, Z. 24. Les femmes blondes selon des peintres de l'école de Venise par deux Venitiens. Paris 1865.

Echte Bilder Palmas, die im Texte keine Erwähnung gefunden haben:

1) *Blenheim:* Madonna mit dem Kinde, von einer Märtyrerin und einem Ritter verehrt. Crowe Ital. Mal. VI, S. 532.
2) *London:* Heilige Familie mit der knieenden Magdalena und Franciscus, nebst anbetendem Stifter. Früher bei Sir Charles Eastlake. Crowe a. a. O. S. 541.
3) *Bergamo:* Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes, Catharina, Hieronymus und Jacobus. In Casa Andreossi.
4) *Venedig:* Mariä Himmelfahrt Academie No. 59. Ein frühes Bild.
5) *ebenda:* Johannes der Täufer zwischen Hieronymus, Marcus, Petrus und Paulus in einer Landschaft. San Cassiano, erster Altar rechts. Schönes Bild aus der mittleren Periode, in Stil und Vortrag mit dem Braunschweiger Adam- und Evabild verwandt. Von Crowe mit Unrecht dem Rocco Marcone zugeschrieben.

LXIX.

TIZIAN.

Von

Max Jordan.

Anmerkungen.

Bei Niederfchrift diefes kurzen Abriffes über Tizian hielt ich mich felbftverftändlich an die Biographie Crowe's und Cavalcafelle's, von welcher ich eine deutfche Bearbeitung (Leipzig 1877, bei S. Hirzel) herausgegeben habe. Ich mufs auf diefes Werk mit der Bemerkung hinweifen, dafs in demfelben die Belege für die im obigen Text ausgefprochenen Anfichten zu fuchen find. Zu irgend erheblichen Abweichungen von diefer grundlegenden Monographie wäre kaum Veranlaffung gewefen, felbft wenn der Raum die Begründung derfelben geftattet hätte. Wenn trotzdem Einiges anders dargeftellt ift als dort, fo mufs ich hier den Nachweis darüber ebenfo fchuldig bleiben, wie denjenigen über den Umfang meines befcheidenen Antheiles an dem zu Grunde liegenden ausführlichen Buche.

1. (zu S. 11). Bei meinen Bemerkungen über die Fondaco-Fresken beziehe ich mich nicht blofs auf die Berichte und Stiche in A. M. Zanetti's Schrift »Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani« (Venedig 1760), fondern auch auf ein altes colorirtes Exemplar diefes Buches und die Originalzeichnungen zu den Illuftrationen deffelben, welche fich in meinem Befitz befinden.

2. (zu S. 39). M. Thaufing's Abhandlung ift gedruckt in der Zeitfchrift für bildende Kunft, Jahrgang 1878.

3. (zu S. 47). Bei Befchreibung des Portraits der kleinen Prinzeffin Strozzi, welches feit 2 Jahren Eigenthum der Berliner Galerie geworden ift, find in meinem Text von Crowe und Cavalcafelle's Tizian-Biographie einige Irrthümer untergelaufen, die ich dahin zu berichtigen bitte, dafs das Kind nicht zehnjährig, fondern laut der Infchrift »ANNOR II. MDXLII« zwei- bis dreijährig war, und dafs es langes weifsfeidenes Kleidchen ohne Schürze und weifse Schuhe trägt (fiehe den Katalog der Kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin von Dr. Julius Meyer und Dr. W. Bode 1878).



Tizian.

Geb. in Pieve di Cadore 1477; gest. in Venedig 1576.

Das Dichterwort, wonach »Genius und Natur in ewigem Bunde stehen, und diese uns leistet, was uns der andre verspricht«, erweist sich leider nur zu oft als ein Wunsch unseres guten Glaubens, nicht als Resultat unserer Erfahrung. Um so höher erhebt uns die Betrachtung eines Menschen, welchem das denkbar weiteste Maſs irdischer Tage zugemessen war und der dieses Maſs ausgefüllt hat mit unverganglichem Inhalt. Solch' eine Erscheinung ist Tizian. Die neueste Forschung hat die ursprüngliche Angabe über sein Lebensalter bestatigt, die oft angezweifelt worden war, da sie so sehr gegen die Wahrscheinlichkeit verstieſs; er ist wirklich nahezu hundert Jahre alt geworden und hat, wenn wir den Berichten über das frühzeitige Hervortreten seines Talentes trauen, fast neunzig Jahre ununterbrochen gemalt, niemals ernstlich gestört durch Krankheit oder Hindernisse auſserlicher Art, wie denn schlieſslich sein beispiellos gesunder Körper nicht in Folge versiechender Lebenskraft zerstört wurde, sondern durch die gewaltthatige Pest.

Ueber Tizian's geschichtliche Bedeutung sind die Meinungen nie zwiespaltig gewesen. Gehört er zu den Männern, die den höchsten Ruhm bei ihren Zeitgenossen gehabt haben, so erklärt sich das zunachst aus der erstaunlichen Dauer seines Wirkens, vermöge deren diejenigen Geschlechter ihn noch selbst geschaut haben, die unter gewöhnlichen Verhältnissen schon zur Nachwelt gehören, aber es ist auch bezeichnend für das Wesen seiner Kunst. Sie leistete — von allen

anderen Eigenfchaften abgefehen — das Unerhörte, zwei Menfchenalter hindurch modern zu fein. Keinem Künftler find gröfsere Lobfprüche ins Geficht gefagt, keinem gröfsere Ehren erwiefen worden als ihm. Zuweilen verfteigen fich die Wortführer der Zeit auf künftlerifchem Gebiete zu Aeufserungen über ihn, die, zurückübersetzt in die Empfindungsweife des Alterthums, geradezu göttlicher Verehrung entfprechen. Ihre Bewunderung vermögen wir heute nicht zu überbieten, wenn anders zu theilen, aber es ift genug, dafs wir fie noch jetzt verftehen und dafs fie zu allen Zeiten begriffen werden wird. Denn fie gründet fich auf das beglückende Gefühl, dafs in den Werken des genialen Meifters die Kunftideale feines Jahrhunderts und feiner Heimath den höchften Ausdruck gewonnen, und dafs dies gefchah dank einer ftetig wirkenden Kraft, welche die Summe aller Vorausfetzungen zog. Tizian's Stil ift das lebendige Gefetz der malerifchen Entwicklung Venedigs und Norditaliens. Er erfcheint dem Zeitalter, in welchem und für welches er fchuf, als der Maler fchlechthin; ift er doch auch, als der einzige unter den Koryphäen italienifcher Kunft, ausfchliefslich mit Pinfel und Palette thätig gewefen. Diefe Befchränkung, weit entfernt, ihm zu fchaden, gab ihm vielmehr die Möglichkeit, die Höhen und Tiefen feines noch immer gewaltigen »Faches« zu erfchöpfen und feinen Bildern die Macht abfoluter Giltigkeit zu geben, welche die Natur ihren Erzeugniffen mittheilt.

Zu viel Werth legt die Gefchichtsbetrachtung gemeinhin auf den Nachweis der Abfolge in der Geiftesentwicklung der Menfchheit. Die Bahnen des Genius find und bleiben fo frei wie geheimnifsvoll. Wenn grofse Thaten gefchehen und ihre Berechtigung mit dem Zwang, den alles Wirkliche ausübt, fich durchgefetzt hat, erkennen wir wohl ihre Vernunft, aber ihre Nothwendigkeit ift damit keineswegs dargethan. Uebertragen wir auf das unabhängige Walten der fchöpferifchen Kraft die Vorftellung, als müffe fie fo und nicht anders fich geäufsert haben, dann täufchen wir uns zwar zweifellos, aber wir fprechen damit, unwillkürlich vielleicht, die höchfte Anerkennung aus. Dem Genie ftehen Mittel in Fülle zu Gebote, um fich zu verkünden, aber die Herrfchaft über die Geifter der Zeit übt es nur dann ficher aus, wenn ihm, fei es durch Refignation, fei es durch Inftinct, die Sprache eigen wird, die den Zeitgenoffen verftändlich ift. Als Tizian auftrat ftand die venezianifche Malerei auf einer Höhe, mit welcher fie würdig hätte abfchliefsen können. In den Leiftungen der Bellini, Palma's und Giorgione's war unendlich mehr erreicht, als nach den Anfangen der Schule erwartet werden durfte. Dafs noch ein letzter Schritt mit folchen Confequenzen folgen werde, wie Tizian ihn that, vermögen wir heute wohl zu begreifen oder wir unterfangen uns gar, es für gefchichtlich nothwendig zu erklären; den Mitlebenden aber war es das Wunder, das es in Wahrheit ift. Der Schein nothwendiger Entwickelung aus nachweisbaren Vorbedingungen, den Tizian's künftlerifches Wirken auf uns macht, rührt ebenfo wie die Gewalt, die er auf die Menfchen feiner Tage ausübte, von der perfönlichen Eigenart her. In feinem Naturell und in feinem Geifte waren grofse Eigenfchaften in jener gleichmafsigen Mifchung vereint, welche Nachhaltigkeit und Erfolg verbürgen: reiches Talent, aber zugleich unermüdliche Lernbegier, höchfte Energie gepaart mit weifer Geduld, erftaunliche Thatkraft ohne Uebermuth; dazu ein Adel der äufseren Erfcheinung und eine aus Stolz und Verfchlagenheit zufammengefetzte Lebensart, die ihm allenthalben den Weg bahnte. Bei folcher Begabung war es wohl begreiflich, dafs das Glück fich an feine

Ferſen heftete; aber wie hoch wir auch das ſchwerlich zu überſchätzende menſchliche Verdienſt anſchlagen, was in der Selbſterziehung liegt, die den Beruf zum Glücke ſchafft, es verlieren dadurch doch die Momente nicht an Bedeutung, welche den Verlauf des Schickſals mitbeſtimmen. Daſs ſeine Kunſt den Spielraum wirklich finden, daſs ſie ſo ſich entfalten konnte, wie es in Wahrheit geſchah, dazu bedurfte es ungewöhnlicher Bedingungen. Und ſie haben reichlich beigetragen, ſeine Kraft herauszufordern, wenn es bei dem bedächtigen Gange, den er nahm, auch den Anſchein gewinnt, als habe er ſeiner Stunde länger gewartet als Andere. Denn es darf nicht vergeſſen werden, daſs Tizian die Jahre Raffael's bereits erreicht hatte, als er mit künſtleriſcher Selbſtändigkeit und mit Anſpruch auf Beachtung hervortrat.

Die Geſchichte der venezianiſchen Malerei gewährt ein Bild, welches gänzlich von dem verſchieden iſt, was wir in der erſten Metropole italieniſcher Kunſt, in Florenz, beobachten. Sehen wir dort, genährt und angeregt durch das unvergleichliche Kulturleben ſeit dem Beginn des 14. Jahrhunderts ein Künſtlergeſchlecht nach dem andern dem heimiſchen Boden entſprieſsen und unter dem gröſsten Wechſel der Verhältniſſe blühen und gedeihen, ſo bleibt dem gegenüber gerade in den Epochen, welche die Geiſteserneuerung der modernen Aera entſcheiden, die Lagunenſtadt faſt völlig thatlos. Die Arbeit am Staat, die politiſche und wirthſchaftliche Machtentfaltung lähmte die feineren Lebensäuſserungen; ja es bleibt zweifelhaft, ob ſolche überhaupt vorhanden waren. Denn als Venedig aus dem halborientaliſchen Schlummer, in welchem ſein Kunſtleben bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts hin befangen war, zu künſtleriſcher Thätigkeit oder wenigſtens zur Würdigung derſelben erwacht, ſind es mit geringen Ausnahmen fremde Einwanderer, welche dort ihr Weſen treiben. Der Charakter der Einfuhr, den alles Kunſtgut in der Kaufmannsrepublik des hl. Markus bis dahin gehabt hatte, dauert fort, nur mit dem Unterſchiede, daſs von nun an in immer wachſender Zahl lebendige Kräfte erſcheinen. Schon die Brüder Bellini kamen von auswärts. Wenn auch ihr Vater geborener Venezianer geweſen war, ſo hatte er doch frühzeitig im Geleit eines italieniſchen Ausländers, des Gentile von Fabriano, den die Signorie aus Umbrien herüberberufen, die Heimath verlaſſen, in die er ſpäter nur vorübergehend zurückkehrte. Seine Söhne hatten ihre Kunſterziehung in Padua empfangen und fuſsten weſentlich auf dieſer Schule, als ſie, nach Venedig überſiedelnd, den Wettkampf begannen mit dem abſterbenden Künſtlergeſchlecht aus Murano, den Vivarini, denen gegenüber ſie eine neue und zwar entſcheidende Kunſttradition begründen. Antonello der Sicilianer erſcheint dann mit dem groſsen Geheimniſs der flandriſchen Oeltechnik in Venedig, und aus ſeiner Wechſelbeziehung mit den Bellini geht der Stil hervor, den wir als den eigentlich venezianiſchen betrachten. Nun tritt eine Blüthe der Kunſt ein, ſo unerhört und ſchnell wie nirgend. In wenigen Jahrzehnten durchlauft die Malerei in Venedig dank der ſpecifiſchen Begabung ihrer Jünger und angetrieben durch den Geſchmack der Stadt, für die ſie arbeiten, die Phaſen von Jahrhunderten. Das Staffeleigemälde wird ihre Domäne und erhält eine Vollendung, wie ſie in Florenz, wo die groſsen öffentlichen Zwecke der Kunſt die Geiſter vorzugsweiſe beſchäftigten,

nie erreicht worden ift. Man mufs das Spofalizio Rafael's und Giorgione's Madonna von Caftelfranco, die in ein und demfelben Jahre entftanden find, mit einander vergleichen, um inne zu werden, welch' ein Abftand die coloriftifche Auffaffung der Venezianer und der Mittelitaliener trennt. Weder Giorgione noch irgend einer der bekannten Maler aus der Zunft der Bellinesken, nicht Carpaccio und Bafaiti, nicht Catena und Cima, find mit Lagunenwaffer getauft. Sie ftammten zwar meift aus dem Machtbereich des Markusftaates, von der Terra ferma, einige auch von jenfeits des adriatifchen Meeres, waren aber in Venedig felber Fremde, während — merkwürdig genug — der einzige ihrer namhaften Zunftgenoffen, deffen Wiege bei S. Marco geftanden hat, Sebaftian Luciani, der Geburtsftadt in jungen Jahren den Rücken wandte. Schien fie den eigenen Kindern Stiefmutter, fo hegte fie die adoptirten defto wärmer, denn der Zuzug hörte nicht auf. Immer von neuem erfrifchte fich das Blut, und diefer Umftand hat gewifs feinen Antheil an dem Reichthum der Kunftentwicklung. Das gröfste Contingent der Einwanderer ftellte das Friaul, und aus feinen Bergen kam endlich auch der Mann herab, welcher der König der venezianifchen Malerei werden follte.

Cadore, wo Tizian im Jahre 1477 als Sohn des Gregorio Vecelli geboren war, liegt hart an der Grenze Tirols, in der Region der Dolomiten, die es malerifch umgeben. Die Natur jenes Landftriches bietet Eindrücke dar, die in empfänglicher Seele nie verlöfchen. Die Pracht des Hochgebirges in der phantaftifchen Ausgeftaltung, wie fie der Kalkftein hervorbringt, verbindet fich mit der reicheren Vegetation, die fchon den Süden ahnen läfst, zu einem Gefammtbild wunderfamer Schönheit. In der Höhe die unwegfamen Felszacken, an deren Fufs fich üppiges Grün der Matten und Wälder fchmiegt, in der mittleren Zone die kleinen Ortfchaften mit ihren mittelalterlichen Veften, in den fchluchtenreichen Tiefen muntere Gewäffer, die zufammenrinnend den Piave bilden, die Verkehrsader des Ländchens, auf welcher die Erzeugniffe der Forftcultur und des Montanbetriebes hinabgeleitet werden nach der Wafferftadt, wo fie feit Jahrhunderten bis heute bei der Flofs-Station der »Zattere« ihren Stapel haben. Die Grofsartigkeit des heimifchen Bodens, die kräftige Bergluft mit ihren gewaltigen Wettererfcheinungen und die Gewöhnung zu harter Arbeit gibt den Friaulern die nervige Art, die fie als die Piemontefen des italienifchen Oftens erfcheinen läfst. Und gleich jenen haben auch fie nur zu viel Gelegenheit gehabt, in den fchweren Kriegsläuften, deren natürliche Bühne die Nordmark Italiens zu allen Zeiten war, Gefinnung und Widerftandskraft zu erproben.

Diefe herbe Tüchtigkeit finden wir denn auch in den Generationen der Vecelli, die fich bis an den Beginn des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen laffen. Faft alle liefern ihrem Vaterlande wackere Männer voll Verftand, Herzhaftigkeit und Gemeinfinn. Tizian's Grofsvater Conte war in drangfalreichen Zeiten der Hort feiner Mitbürger, ebenfo fein Sohn Gregorio, von dem es heifst, er fei »der durch die Wahl des Volkes zu bürgerlichen Ehren berufene Tribun« gewefen. Mit dem Stolz der Bauernfreiheit vererbte fich der zähe italienifche Patriotismus, der mit dem Wirthfchaftsintereffe des unergiebigen Landes zufammenhing, auf alle Glieder

der Familie. Von nahen Verwandten Tizian's werden uns Züge ungewöhnlicher Tapferkeit und Schlauheit berichtet, wie denn Panzer und Toga im Hauſe der Vecelli immer wechſelten. Gregorio ſelbſt war Soldat; er hat ſich auch, wie berichtet wird, im Kriegskleid von dem Sohne malen laſſen; mehr aber als eine gute bürgerliche Erziehung konnte er ihm fürs Leben nicht mitgeben. Ob Tizian in dem Hauſe, das heute in Pieve di Cadore gezeigt wird, wirklich geboren war, iſt nicht ganz ſicher, denn daſſelbe gehörte damals noch dem Groſsvater; daſs er aber als Kind und als Mann oft darin geweilt hat, ſteht auſser Zweifel. Es iſt ein kleines Gebäude, deſſen Enge die Beſcheidenheit der Verhältniſſe kennzeichnet, unter denen der nachmalige Pfalzgraf und Malerfürſt heranwuchs. Im zehnten Lebensjahre bereits ſchickte ihn der Vater nach Venedig zu einem Verwandten, der für den Knaben weiter ſorgen ſollte. Bei ſolcher Jugend können ſchwerlich Leiſtungen vorgelegen haben, welche die Berufswahl beſtimmten, denn ein Wunderkind iſt Tizian allem Anſcheine nach nicht geweſen. Freilich fehlte es nicht an Bemühungen, dies dennoch glauben zu machen, aber was uns in einem Hauſe zu Pieve di Cadore als Arbeit des Kindes gezeigt wird, — das Wandbild einer Madonna »mit Blumenſaft gemalt« — muſs auſser Frage bleiben. Wahrſcheinlicher iſt, daſs die Aeltern, die noch drei andere Kinder zu ernähren hatten, möglicher Weiſe durch die Neigung des Sohnes beſtimmt, ihn ſein Glück in der Hauptſtadt verſuchen lieſsen. Dort erſt, und nicht in Cadore, wo es überdies nur ganz untergeordnete Handwerkskünſtler gab, wird er Kunſtunterricht erhalten haben; anfänglich bei dem wackern Meiſter Sebaſtian Zuccato, danach aber bei den Bellini, die eben damals, um 1490, den Höhepunkt ihres Wirkens und ihres Einfluſſes erreichten. Was wir bei Vaſari und Dolce über Tizian's Lehrzeit und über ſein Verhältniſs zu den Meiſtern leſen, beruht nicht auf zeitgenöſſiſchen Mittheilungen und hat wenig Belang; am merkwürdigſten iſt für uns, daſs er zwanzig volle Jahre anſcheinend unbekannt in Venedig lebte. Entweder hat er ſehr langſam Fortſchritte gemacht oder er iſt im Atelier Giovanni Bellini's über Gebühr lange als Gehilfe verbraucht worden, was durchaus in der Art der Zeit und beſonders in der Art Giovanni's lag, der ſich in ſeinen ſpäteren ruhm- und auftragreichen Jahren einer groſsen Zahl jüngerer Talente bedient hat. Sie arbeiteten unter ſeiner Leitung nach ſeinen Zeichnungen, zufrieden damit, daſs ſie, unter ſolcher Flagge fahrend, ihr Brod verdienten und etwas Tüchtiges lernten. Der Meiſter ſetzte dann ſeinen Namen unter die ſo vollendeten Werke und Niemand nahm daran Anſtoſs. Es ſind uns genug Bilder Bellini's erhalten, denen wir dieſe Entſtehungsweiſe von der Stirn leſen können, und es gewährt hohes Intereſſe, die Hand des einen oder andern jüngeren Malers, der nachmals durch beglaubigte Leiſtungen bekannt geworden, auf Erzeugniſſen des Bellini'ſchen Ateliers nachzuweiſen.

Die Annahme alſo, daſs Tizian ebenfalls in ſolch abhängiger Weiſe ſich bethätigte, hat gar nichts Ungewöhnliches, ſo wenig ſie andrerſeits gelegentliche ſelbſtändige Verſuche ausſchlieſst, von denen ſpäter zu reden iſt. Wenn aber gerade er, deſſen Ruhm nachmals alle Genoſſen überflügelte, auffällig lange in einer gewiſſen Verborgenheit blieb, ſo erklärt ſich das noch durch beſondere Verhältniſſe. Neben dem Altmeiſter Bellini gewinnen gegen Ende ſeiner Lehrzeit zwei Männer Einfluſs auf ihn, deren künſtleriſche Uebermacht er widerſtandslos anerkannte: Giorgione und Palma. Die Stellung Tizian's zu ihnen giebt der

Forfehung viel zu rathen auf. Nach den Angaben, welche in diefem Falle eigentliche Urkunde vertreten müffen, war Giorgione vollkommen gleichaltrig mit Tizian, Palma foll gar noch um einige Jahre jünger gewefen fein.

Wenn nun auch bezüglich Beider in diefer Rückficht ein Irrthum vorläge, fo würden fich immerhin nach der freilich auch nicht zuverläffig feftzuftellenden Chronologie ihrer Werke die Geburtsjahre derfelben nicht fo weit hinter das Tizian's zurückfchieben laffen, als nöthig wäre, um uns ihren dominirenden Einflufs auf ihn ohne Zwang verftändlich zu machen. Wir haben uns wohl oder übel bei Tizian mit der Thatfache eines auffälligen Zurücktretens ihnen gegenüber abzufinden. Wirkte Palma vorzugsweife durch den Reiz feiner Technik auf die Zeitgenoffen, fo imponirt Giorgione durch die höhere Potenz feiner fchwungvoll poetifchen Auffaffung. Sein Genie war es, was die fich allmählich auslebenden Formen des Bellinesken Stils mit frifchem Gehalt erfüllte. Er erweiterte die Grenzen der venezianifchen Malerei nach Innen und nach Aufsen. In finnigen novellenhaften Darftellungen brachte er das feinere Seelenleben zu niegeahntem Ausdruck, indem er zuerft im Gegenfatz zu Bellini's typifchen Gebilden Menfchen charakterifirte, welche in der Geiftesfphäre der Renaiffance-Bildung lebten, und andrerfeits in grofsartigen dekorativen Malereien die öffentlichen Aufgaben feiner Kunft an den Tag legte, in beiden Richtungen unterftützt durch das mufikalifche Element einer blühenden, von tiefer Gluth erfüllten Farbe. Solch' einem Begnadeten gegenüber, deffen Feuergeift felbft in der Kunftweife des Meifters Bellini noch einen Alters-Lenz wachrief, konnte der Mitftrebende nur beftehen, wenn er fich ihm hingab. Tizian verfchmähte es nicht, fich eng an Giorgione anzufchliefsen, trat vielleicht fogar in deffen Atelier, um dann in gemeinfamer Arbeit mit ihm fich vor der Welt zu erproben.

Ehe dies eintrat, hatte Tizian eine Reihe von Bildern geliefert, an welchen feine künftlerifche Individualität fich kenntlich zu machen beginnt. Sehen wir von etlichen mehr als zweifelhaften ab, fo ftellt fich uns in einem kleinen Madonnengemälde der Belvedere-Galerie zu Wien fein Stil in der erften anmuthigen Knospe dar. Es ift ein Werk, welches das Gepräge der Zeit und der Atmofphäre, in der es entftand, deutlich erkennen läfst. So konnte nur gedacht und gemalt werden unter dem Einfluffe Giovanni Bellini's und Giorgione's an der Wende des 16. Jahrhunderts, und doch ift trotz weitgehender Uebereinftimmungen mit Werken diefer Meifter und des Palma keine Rede von blofser Nachahmung. Tizian giebt die Madonna als Halbfigur vor einer Balluftrade, auf welcher das Kind fteht, hinter ihr ift das traditionelle Teppich-Tuch aufgefpannt, das links und rechts den Blick in eine landfchaftliche Ferne frei läfst. Anordnung und Motiv entfprechen durchaus den zahlreichen aus Bellini's Atelier hervorgegangenen Darftellungen der heiligen Jungfrau; ihre Kopfform, ihr keufch gefenkter Blick, auch die Erfcheinung des Knaben und Kleinigkeiten in der Behandlung der Landfchaft rufen giorgioneske Züge ins Gedächtnifs, die Weichheit und der Schmelz des Farbenvortrags zeigen offenbare Verwandtfchaft mit Palma's Palette, aber das Ganze ift doch wieder von allen drei Meiftern verfchieden. Dafs der Maler noch jung war, erkennt man fofort. Vorab an der Art des technifchen Verfahrens. Klopfenden Herzens fcheint er zu Werke gegangen zu fein, wie ein Wanderer, der auf noch nicht völlig bekanntem Boden vorfichtig Fufs vor Fufs fetzt; und diefe fcheue Bedachtfamkeit fpiegelt fich wieder in dem feelifchen Wefen feiner



Himmlische und irdische Liebe.
Oelgemälde der Galerie Borghese in Rom.

Geftalten, auf denen jener ftille Ernft der Creatur, den wir zuweilen an Kindern wahrnehmen, wie Thau der Morgenfrühe liegt. — In anderer Weife treten die Merkmale jugendlichen Strebens an dem Ecce-Homo der Scuola di S. Rocco in Venedig hervor, das noch eine gewiffe Unfreiheit gegenüber dem Modell verräth, aber trotz gewiffer Unebenheiten als ein Werk Tizian's wird anerkannt werden dürfen. Aehnliche Eigenfchaften kennzeichnen das andere Chriftusbild ebendort (der Heiland unter der Laft des Kreuzes vom Henker geführt), eine Compofition von energifchem Wurf im Sinne Giorgone's, für den es auch meift in Anfpruch genommen worden ift. — Sehr früh fchon empfing Tizian Aufträge auf Portrats, und zwar hat er es mehrmals felbft noch in feiner Glanzzeit über fich gewonnen, Bildniffe ohne perfönliche Bekanntfchaft mit dem Darzuftellenden nach Vorlagen Anderer zu malen. Dies war der Fall bei dem Porträt des fchon 1474 geftorbenen Dogen Niccolò Marcello, welches die vatikanifche Galerie befitzt. Angefichts diefer vorzüglichen Leiftung empfindet man den Unterfchied, welcher zwifchen gewöhnlicher Copiftenarbeit und dem Produkte des divinatorifchen Scharfblickes befteht, mit welchem der echte Künftler eine fo heikle Aufgabe löft, denn auch bei Abwefenheit aller Beweismittel für die Aehnlichkeit leuchtet jedem Betrachter ein, dafs hier eine zutreffende Charakterzeichnung gelungen ift. Aehnlich fcheint es fich mit dem Bruftbild des Marco **Barbarigo** zu verhalten, das angeblich aus Tizian's Haufe unmittelbar nach feinem Tode in Befitz der Familie jenes Dogen gelangte und jetzt Eigenthum einer Seitenlinie derfelben, der Giuftiniani-Barbarigo in Padua ift. Das Erftlingswerk feiner Porträtirkunft im eigentlichen Sinne aber war das Votivbild des Jacopo Pefaro, Bifchofs von Paphos (daher »Baffo« genannt), welches fpäteftens 1503 entftanden ift. Tizian führt uns in diefem, jetzt dem Mufeum zu Antwerpen angehörigen Gemälde aufser dem Auftraggeber, mit welchem er wiederholt in Beziehung getreten ift, auch den Papft Alexander VI. Borgia vor, mit deffen Banner jener Admiral der Kirche vor dem heiligen Petrus kniet. Wenn wir auch hier in der Wahl der Motive noch Mängeln begegnen, kündigt fich doch in der Behandlung der werdende Meifter an.

Weitaus das berühmtefte und anziehendfte Werk jedoch aus diefer erften Periode Tizian's ift die unter dem Titel »himmlifche und profane Liebe« bekannte allegorifche Gruppe der Borghefifchen Galerie in Rom (fiehe S. 9). Der Stoff weift uns in die finnlich-geiftige Sphäre, welche die Heimath der Phantafie Giorgione's war, und es ift unmöglich, feinen Einflufs hier auszufchliefsen, mag man fich ihn auch nur mittelbar vorftellen. Tizian's künftlerifcher Neigung waren folche Gegenftände ziemlich fremd. Der mufikalifch-fchwärmerifche Zug feines grofsen Nebenmannes ging ihm ab; er empfand realer und hat infolge deffen die venezianifche Malerei ganz anderen Zielen zugeführt, als Giorgione gethan haben würde. Das in Rede ftehende Bild aber wird dadurch nur um fo intereffanter, dafs es in feiner Art vereinzelt dafteht. Denn nur in der Allegorie der drei Lebensalter, die fpäter zu erwähnen ift, findet es ein Seitenftück. Wollte man dem Künftler einen Vorwurf daraus machen, dafs feine Darftellung verfchiedene Deutungen zuläfst, wie deren in der That genug verfucht worden find, ohne dafs man rechte Befriedigung empfände, fo würde man vergeffen, dafs wir bei weitem noch nicht über das Material gebieten, um derartige vermuthlich aus Anfpielung und freier Erfindung zufammengefetzte Bilderpoefien der Renaiffance-Zeit zu beurtheilen. Der Vers eines Gedichtes oder einer der zahlreichen äfthetifirenden Dialoge aus jenen Tagen

kann plötzlich einmal den erwünschten Aufschluss bringen, und es wird bei Tizian's Eigenart wahrscheinlicher ein bestimmter Anlass, als ein ganz ursprünglicher Einfall angenommen werden dürfen. Aber die Ergüsse solcher Kunst, wie wir sie hier vor uns haben, enthalten stets mehr, als der Urheber sagen wollte, und deshalb ist die Deutungslust nicht abzuwehren. Die ältesten Erwähnungen des Bildes sprechen schlechtweg von »zwei Mädchen am Brunnen«; dass aber der Künstler in der Nebeneinanderstellung dieser Frauengestalten den Gegensatz zweier Lebensauffassungen hat andeuten wollen, ist offenbar, und dass es sich dabei um das Wesen der Liebe handelt, lehrte das Flügelkind am Wassertroge, der den Hauptfiguren zur Stütze dient, wenn nicht schon die ganze Erscheinung der Gruppe darauf hinführte. Bleibt uns aber auch der intimere Sinn der Darstellung verborgen, ein Geheimniss plaudern diese stummen Gestalten doch aus, und zwar das für uns wichtigste: das Verhältniss des Künstlers zu seinem Problem und den Grad seiner Reife in den ersten Jahren des Jahrhunderts, in die das Werk augenscheinlich zu setzen ist. Mag die Wahl des Gegenstandes auf Anregungen zurückzuführen sein, die er durch Giorgione erhalten und die Behandlungsweise, die, mit seinen früheren Gemälden verglichen, an Sicherheit und Fluss im Sinne Palma's zugenommen hat, die Beziehungen zu diesem Vorbilde bezeugen: die Auffassung und die Sprache, in der er redet, sind nichtsdestoweniger sein Eigenthum. Das Compositionelle des Bildes, die Anordnung der Massen, die Führung der Umrisse zeigen den geschulten Nachfolger der ausschlaggebenden venezianischen Altmeister; die Zeichnung, nicht allenthalben correct, lässt noch verhältnissmässige Jugendlichkeit erkennen, aber die Erfassung der Natur und das Colorit stellen ihm den Freibrief des Meisters aus. Er konnte späterhin noch irren und fehlgreifen, aber sein Geschmack stand fest.

Der Wiederaufbau des deutschen Kaufhauses, des weltberühmten Fondaco dei Tedeschi in Venedig, welcher im Januar 1505 abgebrannt war, brachte Tizian, so viel wir wissen, den ersten öffentlichen Auftrag. Es handelte sich um den malerischen Aussenschmuck des nach Plänen des Deutschen Hieronymus aus Staatsmitteln ausgeführten Palastes, und die Angelegenheit war namentlich für einen jüngeren Meister von um so grösserer Bedeutung, als das Haus, im Mittelpunkt des Handelsverkehrs dicht am Rialto gelegen, Aller Augen auf sich zog. Die Abwägung der verschiedenen Berichte über den Hergang ergibt als wahrscheinlich, dass die ganze Arbeit ursprünglich dem Giorgione verdungen gewesen war und dass dieser aus freiem Willen Tizian dazu heranzog. Er selbst übernahm die Decoration der westlichen Hauptfront nach dem Canal grande, sein Genosse die Südseite nach der Merceria zu. Aus dieser Theilung geht das Verhältniss beider Männer klar hervor. Giorgione hatte das Talent Tizians aus näherem Umgange würdigen gelernt und gönnte ihm die Gelegenheit, sich neben ihm hervorzuthun. Vermuthlich ist dabei auch der Wunsch wirksam gewesen, in ihm eine Stütze bei weiteren derartigen Unternehmungen zu gewinnen. Giorgione nämlich war bei den Zeitgenossen wegen einer Richtung seiner Thätigkeit ganz besonders geschätzt, die wir heute gar nicht mehr zu beurtheilen vermögen. Mit dem Eifer und dem Geschick, die ihn auszeichneten, warf er sich auf die Frescomalerei. Wir

hören von zahlreichen umfassenden Decorationen, die er an venezianischen Privathäusern und anderwärts ausgeführt hat; aber es ist uns von all diesen seiner Zeit höchlich bewunderten Gemälden nichts erhalten, weil das Klima und die Luftverhältnisse der Lagunenstadt der Kalkmalerei höchst verderblich waren, ein Uebelstand, der für die Entwicklung der Monumentalkunst in Venedig entscheidend wurde. Je länger je mehr erkannte man, dass für die öffentlichen Aufgaben malerischer Kunst andere Mittel angewendet werden müssten und dies führte zu immer ausschliesslicherem Gebrauche der Oeltechnik, die wiederum in hohem Grade den Stil der Behandlung bestimmte. Giorgione scheint der letzte Künstler gewesen zu sein, der die classische Form der Monumentalmalerei in Venedig aufrecht zu erhalten strebte; nach ihm nimmt selbst an Stellen, wo die klimatischen Einflüsse nur sehr geringe Wirkung haben konnten, z. B. bei der Ausschmückung der Säle des Dogenpalastes, durchweg die neue Methode überhand, während man sich für Decoration von Aussenwänden des früher in Venedig allgemein giltigen Mosaiks bediente, das freilich seiner Kostspieligkeit wegen nur mit immer grösserer Beschränkung auftritt. Diese Umstände haben denn nun auf die Physiognomie der Dogenstadt merklich zurückgewirkt. Wer den heiter-prächtigen Anblick der Faffadendecoration in den Stadten der Terra ferma im Gedächtniss hat, dem erscheint Venedig nüchtern und farblos, und bot auch die nothgedrungen enge Bauart der Canalstadt dem malerischen Schmuck von Haus aus weniger Flächen dar, so wäre doch ohne Zweifel der Charakter derselben ein ganz anderer, wenn die reizvolle Faffadenmalerei hatte beibehalten werden können. Aber das blühende Antlitz, welches Giorgione's Kunst ihr gegeben hatte, sank bald wieder in die alte graue Grämlichkeit zurück. Auch sein Hauptwerk malerischer Decoration, die Fondaco-Fresken, haben kaum die nächsten Generationen überdauert. Heute sehen wir von der ganzen ehemaligen Pracht nur noch einen einzigen verbleichenden Schatten, Theile einer Nischenfigur über den Fenstern des zweiten Geschosses, die Niemand bemerkt, ohne darnach zu suchen. Schon Vasari klagt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über die schlechte Erhaltung der Fresken; um 1750 waren sie so weit zerstört, dass A. Zanetti sich gedrungen fühlte, die wenigen Reste abzuzeichnen, um der Nachwelt wenigstens eine dürftige Vorstellung zu erhalten. Eine Beschreibung der Decoration zu geben, war er schon nicht mehr im Stande; Vasari aber, der sie noch vollständig übersah, erklärt geradheraus, sie seien so confus und wunderlich, dass er sich schlechterdings nicht habe daraus vernehmen können; auch hätte, soweit er sich erkundigt, Niemand über den Sinn dieser mythologisch-allegorischen Bilder Aukunft zu geben vermocht.

Tizian's Malerei am Fondaco ist nicht viel glimpflicher davongekommen. Das Meiste ist ebenfalls zerstört, der Zusammenhang lässt sich nicht mehr erkennen. Nur an zwei Stellen, über dem Portal an der Merceria-Seite und etwas höher oben sind noch Stücke bemerkbar: hier die Rudera der Figur eines Jünglings im Costüm der Calza-Brüderschaft, dort das Gruppenbild, welches Vasari, der es irrthümlicherweise dem Giorgione zutheilt, mit der Bemerkung erwähnt, es sei eine weibliche Person mit dem abgeschlagenen Haupte eines Giganten zu Füssen, ähnlich einer Judith, das Schwert erhebend und zu einem vor ihr stehenden Deutschen redend — »vielleicht hatte er hier eine Germania darstellen wollen«. Mit der Germania hat die Figur nun nichts zu thun; sie ist wahrscheinlich die Justitia, welche dem Vertreter der Nation, die im Fondaco ihre Magazine hatte, die Furcht

der Gefetze einfchärft. Auffaffung und Habitus der Geftalt geben ein intereffantes Beifpiel, in welcher Weife Tizian fich damals — die Fresken find im Jahre 1507 gemalt — mit folchen Gegenftänden abfand. Die etwas gefpreizte Haltung des fitzenden Weibes, welche mit der Jugendlichkeit des Kopfes in einem gewiffen Widerfpruch fteht, die ungewöhnliche Gröfse des zu ihr auffchauenden geharnifchten Mannes laffen fühlbar werden, dafs dem Künftler die Vertheilung der Geftalten im Raume Schwierigkeiten machte. Ueberdies verdient bemerkt zu werden, dafs das Motiv der Juftitia, welche das eine Bein derart heraufzieht, dafs es bis zum Knie nackt erfcheint, demjenigen einer männlichen Geftalt ähnelt, welche Giorgione (nach Zanetti's Abbildungen) auf der Canalfeite angebracht hatte. Der decorativen Wirkung fehr dienlich und gefchmackvoll ift die Färbung, foweit fie fich noch feftftellen läfst. Alles in Allem haben wir hier zwar einen Anfänger auf dem Gebiete der Decorationsmalerei, aber einen folchen vor uns, dem namentlich in coloriftifcher Hinficht alle erforderlichen Mittel zu Gebote ftanden. (1)

Alsbald nach Vollendung der Fresken am Fondaco wurde in Venedig lebhaft über ihren Werth geftritten. Tizian's Arbeit gefiel wenigftens einer Partei unter den damaligen Kunftgenoffen beffer als die Giorgione's, und diefem foll fogar hamifcher Weife Glück gewünfcht worden fein für die vorzüglichen Leiftungen, von denen man wohl wufste, dafs fie nicht von ihm herrührten. Es kam zu Reibereien, die Preisfrage erregte Verdrufs, wobei fich der alte Bellini noch begütigend ins Mittel legen mufste; kurz, die ganze Sache endete mit einem Misklang. Ob diefer fich auch auf das Verhältnifs der beiden Künftler zu einander erftreckt hat, wiffen wir nicht; die Ueberlieferung leugnet es, denn fie behauptet, dafs Tizian nach dem Tode Giorgione's die Vollendung mehrerer von ihm begonnener Werke übernommen habe, allein im Grofsen und Ganzen erfcheint es natürlich, dafs von dem Ruhme des früh verftorbenen Meifters viel auf den Genoffen überging, und dafs im Urtheil der Nachlebenden diefer der Jüngling blieb, dem gegenüber der Andere zu völliger Reife gelangte. Zanetti mag daher die Anficht der Zeitgenoffen richtig getroffen haben, wenn er aus dem Vergleich ihrer Werke am Fondaco, den wir heute kaum mehr controliren können, die Summe zieht: Giorgione habe durch feinen glühenden Eifer und originellen Geift den Pfad der Nachwelt erleuchtet, Tizian dagegen vermöge feines harmonifch gearteten Sinnes ihn überflügelt, indem er an Stelle der Unruhe und Kühnheit feines Rivalen grofsartigere Verhältniffe, gemeffenere Form und lebenstreuere Farbengebung fetzte.

Nicht fogleich übrigens machten fich diefe Eigenfchaften geltend, zum mindeften nicht auf dem Gebiete, auf welchem fich die beiden Nebenbuhler im Jahre 1507 gemeffen hatten. Die Chronologie der Werke aus der frühern Periode Tizian's ift unficher; beftimmten Anhalt aus eigenen Datirungen haben wir nur höchft felten, am wenigften aus den Jahren, die der Arbeit am Fondaco unmittelbar folgten. Wenn es aber richtig ift, dafs er im Jahre 1508 die Holzftöcke zu dem »Triumph des Glaubens« gezeichnet hat, die wir im Druck noch befitzen, fo geht daraus feine Abficht hervor, fich in den monumentalen Stil tiefer einzuarbeiten. Die Compofition hat die Form eines langen Friefes, angefüllt mit einem reliefartig angeordneten maffenhaften Figurenzug, welcher die gefammte heilige Gefolgfchaft, die Vorläufer und Verkündiger des Heilandes nebft Urältern und Patriarchen, nach Andreani's Holzfchnitte zu fchliefsen, in ziemlich derber

Charakteriftik veranfchaulichte. Das Ganze, eine Variation der allegorifchen Paraden, wie fie damals, angeregt durch die poetifchen »Trionfi«, in Italien im Schwange waren, erinnert lebhaft an die Weife Dürer's und Mantegna's, und wenn wir auch keine Kunde haben, ob Tizian den deutfchen Meifter, der 1506 in Venedig war, gekannt und Mantegna's berühmten Triumphzug Caefar's zuvor in Mantua gefehen hatte, fo darf doch wenigftens vermuthet werden, dafs er von letzterem wufste und durch den Anblick der graphifchen Werke des eben damals verftorbenen paduanifchen Meifters und feines deutfchen Geiftesbruders zu dem Unternehmen mochte angefpornt worden fein. Ueberdies fteht nichts im Wege, einen Befuch Tizian's in dem fo nahe gelegenen Padua noch vor feiner zeitweiligen Ueberfiedelung dahin anzunehmen. Sie erfolgte im Jahre 1511 und zwar zum Zweck der Ausführung verfchiedener Wandgemälde, von denen die in der Scuola di S. Antonio und im Carmine noch erhalten find, obgleich fie nicht die einzigen waren, die er ausgeführt oder wenigftens in's Werk gefetzt hat. Denn er fcheint in Padua fehr gefchätzt und mit Aufträgen überhäuft gewefen zu fein. In der gelehrten Stadt gab damals der geiftvolle Lebensphilofoph Luigi Cornaro den Ton an, einer von den Wundermenfchen der Renaiffance, der in jener Zeit auf der Höhe feiner Thatkraft ftand und der gleich Tizian in unerhörter Gefundheit ein Alter von hundert Jahren erreichte. Er liefs fich von dem venezianifchen Gafte unter anderm die Faffade feines Haufes (jetzt Palazzo Giuftiniani) fchmücken, doch find diefe Malereien infolge der Veränderungen des Gebäudes zu Grunde gegangen. Hierbei nun wie auch bei feinen übrigen Arbeiten in Padua bediente fich Tizian in beträchtlichem Umfang der Beihilfe des Domenico Campagnola, was man bei Beurtheilung des Gefammtcharakters diefer Fresken nicht aufser Acht laffen darf. Aber auch die Bilder, die er eigenhändig ausgeführt hat, befitzen, felbft wenn wir die Verunftaltungen, die fie durch Reftaurationen erlitten haben, hoch in Anfchlag bringen, nicht diejenigen Eigenfchaften, welche die Muftergiltigkeit folcher cyclifcher Darftellungen zunächft bedingen. Freilich war es keine beneidenswerthe Aufgabe, die Wunderthaten des heiligen Antonius zu fchildern, wie es Tizian in der Scuola del Santo that, aber wenn man fich erinnert, in welcher Weife fich befonders die Toskaner mit derartigen Gegenftänden künftlerifch abzufinden wufsten, kann die Darftellungsweife Tizian's nicht befriedigen, fo fehr fie uns auch menfchlich intereffiren und durch unleugbare coloriftifche Meifterfchaft reizen mag. In der Scuola del Santo malte er 1) die Wunderthat an dem neugebornen Kinde, das feinen Vater nennt, 2) die Heilung des Jünglings, der fich aus Reue über die Mifshandlung feiner Mutter den Fufs abgehackt hatte, 3) die Miffethat des eiferfüchtigen Ehemanns an feiner nachmals durch Antonius wieder geheilten Gattin. In den beiden erften Compofitionen ift die Erzählung klar und lebendig; die Betheiligten find wirklich bei der Sache und zeigen grofse Feinheit der phyfiognomifchen Charakteriftik, aber fie ermangeln meift eines tieferen Seelenlebens und nehmen ftatt deffen die Aufmerkfamkeit des Befchauers durch Pracht und Mannigfaltigkeit des Koftüms derart in Anfpruch, dafs mehr der Eindruck einer reichen Illuftration nach dem Leben, als der durch Kunft gebundenen und geadelten Erfcheinung entfteht. Am auffälligften ift diefer realiftifche Tik bei der letzten Gruppe. Hier läfst uns Tizian faft nur die brutale Thatfache des Mordanfalles, wenn auch mit ungemein dramatifchem Leben und packender Augenblickswirkung fehen. Im Gegenfatz hierzu erfreut das einzige

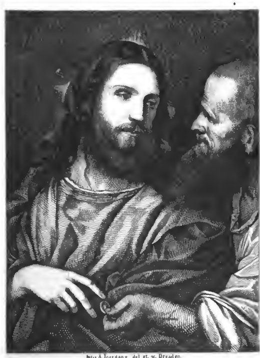
Bild in der Scuola del Carmine (Joachim und Anna) durch Herzlichkeit und fchlichte Würde. Die ftarke Seite feines Talentes verleugnet fich freilich in keinem der paduanifchen Fresken. Denn er war im Stande, diefen Genremotiven, wie er fie uns giebt, durch die Farbe einen Adel zu verleihen, welcher den Mangel ihrer Geburt faft wieder ausgleicht, und wenn uns rückfichtlich der Auffaffung folcher Stoffe fein Wollen befremdet, fein Können mufs auch hier Bewunderung erregen.

Vorzüge wie Mängel aller bisher berührten Werke Tizian's ergeben die Wahrnehmung, dafs der Schwerpunkt feines Talentes in der Staffeleitechnik als in demjenigen Gebiete lag, welches der individuellen Auffaffung wie der coloriftifchen Feinheit den intenfivften Ausdruck geftattet. Das bewährt die immer zunehmende Schönheit der Bilder, welche neben den vorhin gefchilderten Wandgemälden entftanden. Als eins der erften erwähnt Vafari das des »Tobias mit dem Engel« in S. Marciliano oder S. Marziale in Venedig, wo es fich noch heute befindet. Allein feiner Angabe, daffelbe rühre aus dem Jahre 1508 her, widerfpricht der Charakter des Werkes, das den fchwungvollen freieren Stil einer fpäteren Epoche des Meifters vertritt. Dagegen haben wir aus früher Zeit einige Andachtsbilder, welche die wirkungsvollfte Vereinigung tiefen und vornehmen Colorits mit der jugendlichen Frifche der Empfindung und Technik auszeichnet. Dies zeigen verfchiedene Compofitionen in Halbfiguren, die jede für fich ein befonderes Problem behandeln. Zu den früheften vielleicht gehört die heilige Converfation im Prado zu Madrid: »Maria mit dem Kinde, dem die hl. Brigitta Rofen reicht, zur Seite ein Ritter.« Das Werk ift lange dem Giorgione zugefchrieben gewefen, mit deffen Namen es an Ort und Stelle noch immer belegt wird, aber daneben trägt es fo viele Spuren vom Einfluffe Palma's, z. B. in der Figur der Brigitta, welche der berühmten Violante ähnelt, dafs wir hier gerade ein befonders charakteriftifches Beifpiel der Verfchmelzung beider Stile haben, die in folcher Weife nur Tizian vollzogen hat. Selbftandiger erfcheint er in der »Verehrung der Jungfrau durch Stephanus, Hieronymus und Georg«. Von den beiden nur wenig verfchiedenen Exemplaren im Belvedere zu Wien und im Louvre ift jenes entfchieden das beffere. In der Anordnung befreit er fich von dem Schema der Vorgänger, indem er die heilige Jungfrau ftatt in die Mitte an die eine Seite der Bildfläche rückt. Dadurch erhält diefelbe nähere Beziehung zu den übrigen Figuren, denn während bei der fymmetrifchen Anordnung alten Stils der geiftige Verkehr der Anbeter mit dem Gegenftande ihrer Verehrung nur durch einen gewiffen Zwang der Körperwendung auszudrücken war, treten fie ihm hier Aug' in Auge gegenüber, und dafs eben dies die Abficht des Künftlers war, offenbart uns die hingebende, fich felbft vergeffende Haltung und der feelenvolle Blick des jugendlichen Stephanus. — Voller und fchöner noch leuchtet uns das Gemüth des Künftlers aus einem andern Bilde der Belvedere-Galerie an: der »Madonna mit den Kirfchen«, einem der holdeften Erftlinge des venezianifchen Cinquecento. Hier hat er die herkömmliche Gruppirung beibehalten, aber mit ganz neuem modernen Geifte erfüllt. An Stelle der alten etwas pedantifchen Ehrbarkeit Bellini's ift in der Hauptgruppe (»Maria, welcher Jefus die von feinem Gefpielen empfangenen Früchte zeigt«) ein reizendes Genremotiv getreten, das fich

den glücklichften Erfindungen der florentinifchen Zeit Raffael's an die Seite ftellen läfst. Bleibt aber bei diefem immer ein myftifcher Reft zurück, der die volle Vertraulichkeit einfchränkt, fo trägt Tizian die Kinderftube unbefangen in die Kirche hinein und gibt uns das entzückendfte Familienbild. Diefer warmherzigen Weltlichkeit entfpricht die malerifche Behandlungsweife: die weiche fchmelzende Modellirung des Fleifches, das die blühendfte Gefundheit athmet, die gefchmackvolle Abklärung der lichterfüllten Töne, die unübertrefflich feine Stoffmalerei; das Alles hervorgebracht mit dem ftaunenswerthen Fleifse eines Mannes, der fich feiner Ziele, jedoch zugleich auch der Schwierigkeit klar bewufst war, die ihre Erreichung koftete. Aber diefes liebliche Idyll und fein Gefchwifterbild in den Uffizien zu Florenz (Maria, welcher das Kind Rofen reicht, in Gegenwart des hl. Antonius) find nur die Vorftufe zu dem Werke, das wir nun zu fchildern haben: dem »Zinsgrofchen« der Dresdener Galerie.

In den verfchiedenen Jahrhunderten der Kunftgefchichte ragen ganz vereinzelt abfolute Höhepunkte menfchlicher Leiftung hervor, welche uns geftatten, den Beften ihres Zeitalters in die offene Seele zu fchauen. Zu diefen Werken gehört die befcheidene, wahrfcheinlich als Schmuck der Holzverkleidung im Privatzimmer oder »Studio« des Herzogs Alfonfo von Ferrara entftandene Tafel, auf welcher Tizian das Schriftwort »Gebet dem Kaifer, was des Kaifers ift« verfinnlicht hat.. Der Zauber diefes Bildes liegt zunächft in feiner Einfachheit. Schlichter als hier gefchehen, kann dergleichen nicht ausgedrückt werden. Kein Apparat, aufser den fprechendften Trägern menfchlicher Empfindung ift angewendet, und diefe nicht in der gefteigerten Geberdenfprache, welche dem Italiener fonft unentbehrlich erfcheint, fondern in der mafsvollen Prägnanz, die den fertigen Meifter auszeichnet. Wenn man auch folche Producte menfchlichen Geiftes als Offenbarungen hinnehmen mufs, die nur felbft fich erklären, fo ift es doch von Intereffe, fich zu erinnern, in welchem Sinne fie neu find. Dafs in den erften drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts weitaus die vollendetften Darftellungen Chrifti entftanden — aufser Tizian's Bilde Michelangelo's Statuen, Raffael's Transfiguration und Tapeten, Dürer's Blätter — kann trotz der wilden Gährung diefer Epoche, trotz des Ringens der religiöfen Anfchauungen nicht befremden, denn der Wahrheitsdrang, der in den führenden Geiftern der Zeit lebt, mufste der Geftaltung der Heilandsfigur nothwendig zu Gute kommen, fobald die Kunft zu der Erkenntnifs gelangt war, dafs fie das Göttliche nur im Menfchlichen verkörpern könne; und darin beftand die befreiende That der Florentiner. Zur Würdigung jeder Leiftung aber wird es beitragen, wenn man zurückblickt auf das, was ihr unmittelbar vorausging. Welche auch uns heute noch bekannte Chriftusdarftellungen nun hat Tizian vor Augen gehabt? Die Heilandsfiguren Giovanni Bellini's und feiner Genoffen, unter denen Carpaccio und Cima in diefer Beziehung hervorragen, haben Schönheit und natürliche Würde; fie ftellen den Heiland als einen männlichen Jüngling von gefunder Complexion vor, ausgezeichnet durch die Klarheit und Ruhe feines Wefens, und wie in allen ihren Gebilden halten fie fich auch hier an einen gewiffen Mittelfchlag der Geiftesbildung. Das zeigen Werke wie Bellini's Taufe Chrifti in Vicenza, die Emmauspilger in S. Salvatore in Venedig von Carpaccio, endlich die Einzelfigur des fegnenden Jefus in Dresden, die gleich letzterem Werke lange als Werk Bellini's angefehen wurde, aber jetzt dem Cima zurückgegeben ift. Von diefem Niveau bis zur Auffaffung Tizian's im »Zins-

grofchen« ift ein fo gewaltiger Schritt, dafs wir nothwendig nach Uebergängen fuchen. Aber Giorgione, an den zuerft gedacht werden mufs, hat uns keine Chriftusfigur hinterlaffen, denn der vielgerühmte Leichnam Jefu des Bildes in Trevifo ift Erzeugnifs einer fpäteren Stilphafe norditalienifcher Malerei, und Palma hat die Chriftusgeftalt zwar gebildet, läfst uns aber bei diefem erhabenen Thema die Grenze feiner Begabung lebhaft empfinden. Leffing's Zweifel, ob Jemand eine höhere Geiftesbefchaffenheit auszudrücken vermöge, als er felbft befitzt, tritt angefichts der künftlerifchen Aufgabe, den Gottmenfchen darzuftellen, in fein



Der Zinsgrofchen. Oelgemälde in der Galerie zu Dresden.

volles Recht. Jedenfalls reicht das, was Tizian bei feinen Landsleuten vorfand, nicht aus, um uns auch nur die äufserliche phyfiognomifche Befchaffenheit feines Chriftuskopfes im Sinne einer auf anregenden Vorbildern entftandenen Weiterbildung zu erklaren. Die auffalligften Merkmale deffelben — fchmächtige Gefichtsbildung, die, man möchte glauben vom nächtlichen Wachen empfindlich gewordenen Augen, die entfprechende blaffe Hautfarbe und das feidenfeine, ans Schwarz grenzende Haar — find von keinem jener Vorgänger entlehnt. Ich finde Aehnlichkeit, namentlich was die merkwürdige Haarfarbe anlangt, nur in

den Chriftusgeftalten Giotto's in der Arena zu Padua, und es ift zum mindeften nicht undenkbar, dafs Tizian diefe charakterkräftigfte aller vorausgegangenen malerifchen Verkörperungen des Heilandes, die nicht zum Vortheil der Kunft faft ganz in Vergeffenheit gerathen war, gekannt und fich angeeignet hat.

Aber wenn in diefem bewufsten oder unbewufsten Anklang an die Auffaffungsweife des florentinifchen Altmeifters ein verhältnifsmäfsig äufserliches Moment liegt, kommt von ganz anderer Seite ein zweites hinzu, das zum Verftandnifs des tief innerlichen Wefens diefer Erfcheinung um fo wichtiger ift, als Tizian bei feinen fpäteren Heilandsfiguren niemals wieder mit gleicher Empfindung, ja nicht einmal in demfelben Sinne verfahren ift. Diefer Umftand befonders gibt dem Chriftus des Zinsgrofchen den Charakter eines Erlebniffes, das einzig in feiner Art gewefen fein mufs. Und diefes Erlebnifs kann nachgewiefen werden. Es beruht in der Berührung mit deutfcher Kunft, in dem Eindruck von Werken Albrecht Dürer's. Wir erinnern uns, dafs Dürer im Jahre 1505/6 in Venedig war, dafs er dort, befchäftigt an einem grofsen Andachtsbilde für denfelben Fondaco, deffen Aufsenfeiten Giorgione und Tizian gefchmückt haben, mit dem greifen Giovanni Bellini in Verkehr trat, der ihn auf's Höchfte auszeichnete, und wenn er auch gleichzeitig erzählt, wie im Gegenfatze zu diefem die anderen dortigen Kunftgenoffen fich ihm abhold zeigten, fo ift doch fchon an fich nothwendig, bei Bellini's Gefolgfchaft Kenntnifs feiner Werke anzunehmen. Nun war allerdings von jeher aufgefallen, dafs Dürer weder den Giorgione noch den Tizian namhaft macht, allein bezüglich des Erfteren ift keineswegs ficher, ob er 1506 in Venedig gewefen ift, und was Tizian anlangt, fo erfcheint es bei der geringen Kunde, die wir über feine äufserlichen Verhältniffe in diefen Jahren haben, ebenfo möglich, fich ihn, wenigftens für eine geraume Zeit während Dürer's zweiten venezianifchen Aufenthaltes, auswärts zu denken; denn es wird uns berichtet, dafs er häufig feine Heimath befuchte, und feine Arbeit am Fondaco begann ja erft nach Dürer's Weggang. Allzufehr befremden dürfte es überdiefs nicht, wenn diefer, obgleich er ihn kennen gelernt, ihn doch unerwähnt gelaffen hätte. Dürer, damals auf der Höhe feines Bewufstfeins und darin beftärkt durch das möglicher Weife auch von Tizian beobachtete unkameradfchaftliche Benehmen der Walfchen, dem er feinen nationalen Stolz entgegenfetzte, nennt in feinen Briefen aufser Bellini, dem er Dank fchuldig und deffen Einflufs auf ihn unverkennbar ift, gar keinen Namen von künftlerifchen Zeitgenoffen in Venedig, obwohl er anerkennt, dafs ihrer viele dort feien, die den nach Deutfchland übergefiedelten und dort fo gefeierten Meifter Walch (Jacopo de' Barbari) überträfen. Ganz ebenfo nun, wie es Dürer mit den Venezianern erging, mochte es den einfichtigen unter diefen mit dem deutfchen Maler gehen: ohne fich imponiren zu laffen, erfuhren fie gegenfeitige Einwirkung. Dürer malte in Venedig fein Rofenkranzbild, das von einem ganz neuen bellinesken Schönheitsfinn durchdrungen ift, und von Bellini wird ausdrücklich, wenn auch mit ftarker Uebertreibung gefagt, er habe damals den Stil des deutfchen Meifters nachgeahmt; — Tizian malt nicht lange darnach feinen »Zinsgrofchen« zweifellos unter dem Eindruck des Genius einer künftlerifchen Perfönlichkeit, die das ganze Gewicht in die Seelenfchilderung legte. Dem widerfpricht keineswegs, dass das Chriftusbild, welches Dürer felbft damals in Venedig gemalt hat (jetzt in Dresden), trotz offenbarer italienifcher Anwandelung doch fehr verfchieden ift von dem des Tizian; aber bei diefem war, wie wir vermuthen dürfen, vorzugsweife durch An-

regung Dürer's das tieffte innere Wefen hervorgelockt worden. Eine wohl ziemlich alte Tradition erzählt überdiefs, Tizian habe fich bei diefer herrlichen Schöpfung ausdrücklich mit Dürer auseinander fetzen wollen. Vornehme Deutfche befuchten einmal — wie Scannelli berichtet — fein Atelier, entfernten fich aber nach Befichtigung der vorhandenen Bilder mit Zeichen unbefriedigter Erwartung. Darauf angeredet, hätten fie erklärt, fie kennten nach wie vor doch nur Einen Meifter, welcher feinen Werken die höchfte Vollendung zu geben wiffe, und das fei kein anderer als ihr Landsmann Dürer. Diefs foll Tizian hinterbracht worden fein und er hätte fich darauf in folgender Weife vernehmen laffen: »wenn er äufserfte Durchführung für die wahre künftlerifche Vollendung gehalten hätte, fo würde auch er das Uebermafs von Fleifs angewendet haben, was Dürer's Bilder kennzeichne, aber nach langem Studium und hinreichender Praxis, auf Grund der Einficht in die fchöne Natur und in das Verfahren der beften Meifter fei er zu der Ueberzeugung gelangt, dafs feine Weife der Wahrheit näher käme; deshalb könne er fich nicht entfchliefsen, von dem breiten und fichern Wege auf einen unfichern und gefahrvollen abzufchweifen; indefs bei erfter Gelegenheit, fich ganz nach feinem Gefchmacke ergehen zu können, wolle er Etwas fchaffen, was darthun werde, wie man den höchften Kunftfleifs und eingehende Feinheit anwenden könne, ohne in Ausfchreitung zu verfallen«. Diefes fo angekündigte Werk foll der »Zinsgrofchen« gewefen fein. Wenn der Ausdruck »fich felber übertreffen« überhaupt ftatthaft ift, fo darf er am eheften von einem Erzeugnifs menfchlicher Kunft gelten, welches vermöge feiner Vorzüglichkeit auch unter den Leiftungen deffelben Meifters fo vereinzelt dafteht wie diefes. Auch abgefehen von der weihevollen Auffaffung Chrifti, von der Prägnanz der Gegenfätze beider Figuren, der überwältigenden Charakteriftik — feit Lionardo's Abendmahl find niemals fprechendere Hände dargeftellt worden — erfcheint das Bild, technifch betrachtet, als höchfter Canon der Malerei, welche ihre Aufgabe darein fetzt, die Gegenftände nicht fowohl fo darzuftellen, wie fie in Wirklichkeit find, fondern wie fie erfcheinen. In dem kleinen Raume diefer Bildfläche find die Gegenfätze von Realismus und Idealismus, die ohnehin nur als Nothbehelfe der Sprache gelten können, ohne Reft zur höheren Einheit des vollkommenen Kunftwerkes verfchmolzen.

Als Tizian nach Vollendung feiner Malereien in Padua fich wieder in Venedig niederliefs, ftand ihm der Weg zu den gröfsten Erfolgen offen. In demfelben Jahre 1511 war Giorgione mitten in feiner Vollkraft plötzlich vom Tode getroffen worden, und kurz zuvor hatte Sebaftian, deffen Talent grofse Erwartungen erweckt haben mochte, vielleicht in der Ueberzeugung, dafs für ihn neben jenem feinem Lehrer und Tizian kein Raum in Venedig fei, den Ruf nach Rom angenommen. Was gefehlt hatte, um Tizian als den Mann der Zukunft erkennen zu laffen, holte er jetzt durch ein Gemälde nach, welches eine neue Gattung religiöfer Compofition begründete: das »Marcusbild« für Sto. Spirito, jetzt in Sta. Maria della Salute. Die Entftehung deffelben ift vermuthlich auf die patriotifche Bewegung zurückzuführen, welche im Jahre 1512 die aus den Schlingen der Liga von Cambray befreite Republik erfüllte, und diefer Umftand hat ohne Zweifel beigetragen, dem Werke Tizian's die grofse Popularität zu geben. In der That aber redet er hier

3*

zu den empfänglichen Herzen in einer neuen Zunge. Was lange erfehnt fein mochte, ohne dafs Jemand fich hätte vorftellen können, wie es zu erreichen fei, das ftand jetzt leibhaft vor Augen: der Monumentalftil innerhalb der Staffelei-Technik war gefunden. Es ift fcheinbar nur ein kleiner Schritt über das Compofitionsprincip Bellini's hinaus, den Tizian hier that, aber er ift gerade grofs genug, um eine neue Aera religiöfer Schilderei hervorzurufen. Mit Zweckverftändnifs und Meifterfchaft hatten die unmittelbaren Vorgänger das Andachtsbild, um feine monumentale Wirkung zu fteigern, in die Architektur eingepafst. In diefem Sinne malten Bellini, die Vivarini und ihre Genoffen jene grofsartigen ceremoniöfen Gruppenbilder, welche die baulichen Beftandtheile der Nifchen, für die fie beftimmt waren, in fich aufnahmen. Aber fie verharren bei der fymmetrifchen Anordnung, welche die Nähe des Altares zu fordern fchien und fteigern den Eindruck der Feierlichkeit durch ebenfo ftrenge Lichtführung, deren Zweck einzig der ift, die Geftalten ihrer heiligen Converfationen plaftifch deutlich zu machen. Tizian, getragen von dem freieren Gefchmack feiner Zeit, wagt es, die architectonifche Norm im Intereffe rein malerifcher Gruppirung zu mildern. Die Hauptfigur, der thronende Marcus, wie von innerer Ergriffenheit ein wenig aus der Mittelaxe der Bildfläche gedrängt, bietet, indem er felbft in Halbfchatten tritt, dem durch klaren Aether fich ergiefsenden Lichtftrome Raum, fodafs er, die linke Seite, wo Cosmas und Damian ftehen, nur leicht ftreifend auf dem rechts angebrachten Sebaftian fich fammelt. Während nun die reiche farbige Gewandung jener Figuren dem Helldunkel Mannigfaltigkeit und Fülle verleiht, empfängt die nur mit weifsem Laken locker behangene, wie im Schamgefühl ihrer Schönheit niederfchauende Jünglingsgeftalt eine magifche Helle, die, vom Marmorfufsboden aufgefangen und zurückgeworfen, den Thronfitz des Schutzheiligen in Duft hüllt.

Dafs ein Mann, der fich auf folche Leiftungen berufen konnte, nun auch den Blick erhob zu dem curulifchen Stuhle der äufserlichen Auszeichnung, war nur natürlich. Aber im Befitz der Würden und Einkünfte eines Staatsmalers der Republik befand fich der greife Bellini, und wenn die Kraft des nahezu Neunzigjährigen auch nachliefs, war er trotzdem dank der zahlreichen Schaar feiner Gehilfen noch immer im Stande, den anfcheinend nicht übergrofsen Anforderungen zu genügen, welche die karge Signorie an ihn ftellte. Wir wiffen nicht, wie fich in dem letztverlaufenen Jahrzehnt das perfönliche Verhältnifs des nunmehr zu feinen Jahren gekommenen ehemaligen Schülers zu ihm geftaltet hatte, aber nach dem zu fchliefsen, was jetzt gefchah, mufste es fich wohl ftark ins Kühle verandert haben. Denn Tizian ging im Jahre 1513 geradezu darauf aus, den Alten bei lebendigem Leibe zu beerben. Geftützt auf die Thatfache verfchiedener Anträge von auswärts, deren Ernfthaftigkeit wir nicht mehr unterfuchen können, richtete er kurz und gut das Gefuch an die Regierung, ihn im Saale des grofsen Rathes, der Domäne Bellini's, malen zu laffen und ihm die Anwartfchaft auf das nächfterledigte Makler-Patent zu geben, jene einträgliche Sinecure, die, zufammenhängend mit dem Aemterfyftem des deutfchen Kaufhaufes, den Inhaber (damals ebenfalls Bellini) zum officiellen Maler erhob und ihm dadurch beftimmte wiederkehrende Aufträge ficherte. Die Signorie erkannte Tizian's Anfpruch als gerechtfertigt an und gab ihm — vielleicht nur um feine Wegberufung aus Venedig zu verhüten — die gewünfchte Zufage, wies ihm auch wirklich einige der verlangten Emolumente zu und liefs ihn fich demgemäfs mit feinen Gehilfen einrichten.

Aber Bellini pochte auf sein altverbrieftes Vorrecht und brachte es dahin, dafs jene Zugeständnisse schon im nächsten Jahre fast ganz wieder zurückgenommen wurden. Eine nochmalige bescheidenere Eingabe Tizian's hatte indefs Erfolg; es wurden ihm wenigstens einige Vergünstigungen zugestanden, und da bei Gelegenheit dieses Wettstreites an den Tag gekommen war, wie übel sich der Staatssäckel und die Sache bei der amtmäfsigen Behandlung künstlerischer Aufgaben in Wahrheit standen — eine Erfahrung, die in allen Zeiten wiederkehrt — neigte man immer mehr dahin, der jüngern Kraft den Vorzug einzuräumen. Allein erst nach dem Tode Bellini's (1516) ist Tizian vollständig in dessen Stellung eingerückt.

Es scheint, als hätte der Mangel an Pietät, mit welchem sein Auftreten gegen den Altmeister wenigstens in unsern Augen behaftet bleibt, sich an ihm gerächt. Wenn der Genufs der erworbenen Pfründe und die Verpflichtung zur Ausführung der Dogenporträts, die damit verbunden war, ihm auch in den langen Jahren sehr zu Statten kam, so haben doch die Leistungen, welche dadurch veranlafst wurden, keine Dauer gehabt. Tizian nahm es gerade mit diesen Obliegenheiten nicht genau. Die Hauptsache, die geschichtlichen Darstellungen zum Schmuck des grofsen Rathssaales, vernachlässigte er dergestalt, dafs die Signorie sich bewogen sah, nach zwanzig Jahren gegen ihn einzuschreiten. Damals war ein einziges grofses Gemälde fertig, das überdies nur die Vollendung einer von Bellini begonnenen Composition gewesen zu sein scheint. Aus eigener Erfindung fügte Tizian erst infolge jener Strafdrohung vom Jahre 1537 das Bild der »Schlacht bei Cadore oder Spoleto« hinzu, welches wir wenigstens oberflächlich aus Giulio Fontana's Stich kennen lernen. Aber sowohl dieses Werk wie die zahlreichen Dogenbildnisse, die er für den Palast von S. Marco geliefert hat, sind in dem grofsen Brande des Jahres 1577 untergegangen.

Die Geltung Tizian's in der Künstlerschaft vermittelte ihm nun auch den Rang innerhalb der Geistesaristokratie seiner Heimatstadt. Befreundet mit Aldus Manutius, dem Pfleger der classischen Studien und Begründer einer neuen Literatur in Venedig, gewann er Antheil an all' den Bildungselementen, welche das Studium des Alterthums in Wissenschaft und Kunst darbot. Auf Gelehrsamkeit hat er es zwar, wie es scheint, nie abgesehen — mit dem Latein lebte er auf ziemlich gespanntem Fufse — und wenn daher der Maler in der aldinischen Akademie, deren Mitglieder gar in griechischer Sprache zu verkehren pflegten, auch keine bedeutende Stimme führen konnte, so wird die künstlerische Geistescultur, die er vertrat, nicht ohne Einflufs in dem Kreise der Männer gewesen sein, die als Führer der humanistischen Bewegung auftraten. Finden wir doch mehrere derselben, namentlich Bembo, den Dichter der »Asolani«, und Navagero lebenslang im freundschaftlichsten Verhältnifs zu ihm.

Reichste künstlerische Ausbeute empfing die classische Ideenwelt, in welche Tizian damals eingeweiht wurde, durch seine Beziehungen zum Hofe von Ferrara. Wenn wir recht unterrichtet sind, so war seine Einführung bei Alfonso von Este das Meisterwerk seines Jugendstils, der Zinsgroschen, gewesen. Im Wetteifer mit den verwandten Gonzaga von Mantua setzte der kunstsinnige Fürst seinen Ehrgeiz darein, eine Sammlung von Werken der ersten zeitgenössischen Meister anzulegen. Mit Raffael, der ihn sehr spröde behandelte, lebte er in fortgesetztem Werbekampf und im Jahre 1514 bestellte er ein Gemälde bei Bellini, das »Götter-Bacchanal« (jetzt auf Schlofs Alnwick in England), an dessen

Vollendung Tizian auf nicht ganz aufgeklärte Weise theilgenommen hat. Die Annahme, er habe das unfertig gelassene Bild mit Wissen und Willen des Meisters zu Ende geführt, erscheint ausgeschlossen, wenn wir uns erinnern, in welchem unerquicklichen Verhältniss die beiden Männer gerade damals lebten. Wahrscheinlicher ist, dass dem Gemälde bald nach der Vollendung in Ferrara irgend ein Schaden geschah und dass Tizian, als er auf Veranlassung des Herzogs im Jahre 1516 dorthin kam, es wiederherstellte, dabei aber zu einem nicht geringen Theile neu überging. Denn sein unbestrittenes Werk ist der Hintergrund, dessen reizvolle Behandlung diesem Bestandtheile hohen selbständigen Werth verleiht. Angesichts der nach Motiven aus Cadore gemalten Gebirgsscenerie, welche von nun an als Wahrzeichen auf so vielen Bildern des Meisters erscheint, verstehen wir den Eindruck, den seine und Giorgione's Landschaften machten. Sie erscheinen als etwas so Neues, dass Vasari glauben machen wollte, Tizian habe sich von deutschen Specialisten eigens darin unterrichten lassen. In Wahrheit aber war das, was seinen landschaftlichen Compositionen den grossen Reiz gab, vollkommen sein Eigenthum, und er vor Allem hat, in den Spuren Giorgione's weiterschreitend, diesem Darstellungszweige den Charakter einer besondern Gattung verliehen.

Trotz aller Bemühungen hat es der Forschung bis jetzt nicht glücken wollen, Genaueres über die ersten Anknüpfungen Tizian's mit Ferrara festzustellen. Unklar bleibt sein Verhältniss zu Ariost, das die Phantasie sich auszumalen um so mehr versucht ist, als die persönliche Bekanntschaft beider Männer ausser Zweifel steht, wie sie ja bekräftigt wird durch die Existenz mehrerer auf Tizian zurückzuführender Porträts des Dichters. Das eine in der Sammlung zu Cobham Hall, welchem der meiste Anspruch auf Echtheit eingeräumt wird, stellt den Ariost an einer Brüstung vorüberschreitend dar, das Gesicht zum Beschauer gewendet; bei einem zweiten (in der Nationalgalerie zu London), welches ihn sinnend mit dem Lorbeerbaum zur Seite vorführt, erweckt sowohl der Gesichtstypus wie auch die Behandlungsweise Bedenken; ein drittes war, wenn es überhaupt als Gemälde ausgeführt gewesen ist, Original des Holzschnittes, welcher der Ausgabe des »Orlando furioso« vom Jahre 1532 beigegeben ist. Dieser zeigt uns den Poëten in scharfem Profil, die Züge sehr ausgearbeitet, das Haupt in herbstlicher Oede. Mehrere Exemplare in Vicenza, Brescia und sonst in Italien erweisen sich mehr oder minder deutlich als Copien des erstgenannten, zahlreicher anderer durchaus willkürlich mit Tizian's und Ariost's Namen belegter Machwerke ganz zu geschweigen.

Offen bleibt die Frage, ob Tizian wirklich, wie vielfach angenommen worden, das Bild der Lucrezia Borgia, der Gemahlin Herzog Alfonso's gemalt hat. Dass er den Auftrag erhielt, die »Herzogin von Ferrara« zu porträtiren, scheint hinreichend nachgewiesen, wie es überdiess im höchsten Grade wahrscheinlich ist, allein es kann unter jener Bezeichnung auch möglicher Weise Laura Dianti, die Nachfolgerin Lucrezia's, gemeint sein. Interesse gewährt es immerhin, den Beweismitteln weiter nachzugehen. Als solche bieten sich: einerseits die vorzügliche Medaille, welche (nach dem Exemplar des Berliner Münzkabinet's durch J. Friedlaender veröffentlicht) das Profil Lucrezia's zeigt, und dem gegenüber ein angeblich nach dem verlorenen Originale Tizian's ausgeführter höchst charakteristischer Stich von Sadeler, der eine mit furstlicher Pracht gekleidete

Dame in Vorderansicht darstellt, wie sie die Hand auf die Schulter ihres äthiopischen Pagen legt. Frappirt diese Physiognomie anfänglich durch eine fast mannische Derbheit, so entbehrt sie doch, länger betrachtet, sympathischer Züge nicht, und überzeugt man sich aus der erwähnten Medaille, dafs Lucrezia keineswegs schön im Sinne graziöser Formbildung war, so gewinnt die Vermuthung, welche sie mit diesem Bildnisse (dessen Original sich in der Sammlung der Königin Christine von Schweden befand) in Beziehung setzt, an Schein, namentlich wenn man erwägt, dafs Tizian die vielberufene Frau erst in ihren letzten Lebensjahren, also zu einer Zeit hat malen können, wo der ehemalige Reiz ihrer Erscheinung längst gewichen war. Schwer ist es aber auch unter den günstigsten Umständen, die Identität eines Profil- und eines Face-Portrats festzustellen. — Um so besser ist uns das Bildnifs des Herzogs Alfonso verbürgt, das jetzt der Galerie des Prado in Madrid angehört und den Fürsten mit seinem Hunde zur Seite in der Vollkraft des vierzigjährigen Mannes darstellt.

Den Weg nach Spanien haben nun auch die beiden ersten der von Tizian für das Studio seines ferraresischen Mäcens ausgeführten Darstellungen classischer Gegenstände gefunden. Zuerst das »Venusfest«, eine Composition, bei welcher er sich so genau an die Schilderung des Philostrat hielt, dafs man noch heute die durch Nachdunkelung oder sonstigen Schaden undeutlich gewordenen Stellen des Bildes, mit dem Buche des griechischen Novellisten in der Hand, aufklären kann. Ueberzeugender und anmuthiger als hier ist wohl niemals Allegorie in Tautegorie aufgelöst, d. h. ein Inhalt von allgemeiner Bedeutung in einfacher Wirklichkeit erschöpft worden. In einem mit Aepfelbäumen bestandenen Garten ist das Steinbild der Liebesgöttin aufgerichtet; Nymphen nahen ihm mit leidenschaftlicher Huldigung und schauen voll Entzücken dem Treiben einer zahllos scheinenden Kinderschaar zu, den Eroten, die sich auf das mannigfaltigste in Spiel, Kampf, Jagd, Neckerei und allerhand Kurzweil ergehen. Fast jede Gruppe innerhalb dieser lieblichen Schaar deutet in ihrer Weise auf Erfahrungen des Liebeslebens, aber so naiv und harmlos, dafs das Dargestellte auch ohne alle weiteren Beziehungen Sinn und Seele genug hat. — Derbere Sinneslust athmet das zweite Bild: »die Bacchanten«. Nach Idee und Ausführung eine der freiesten Erfindungen Tizian's, die hart an die Grenze des Erlaubten streift, offenbart es doch, dank der grofsen künstlerischen Vorzüge und der Leidenschaft gesunder Triebe, eine Schönheit der Erscheinung, die selbst das Grob-Natürliche erträglich macht. Denn dieses ohnehin von Herzen unanständige Völkchen von Maenaden und Satyrisken ist so gründlich betrunken, dafs selbst den Beschauer ein Taumel erfafst und er lächeln mufs über Dinge, die unter nüchternen Verhältnissen abstofsen würden. Das Grundthema des Gelages, das vor uns aufgeführt wird, enthalt ein Notenblatt mit altfranzösischem Trinkrefrain, etwa:

»Wer nach dem Trunk nicht weiter fäuft,
Weifs nicht, warum das Fafs uns träuft!«

Tanzen, Wälzen, Springen und vor allem Singen bildet die Beschäftigung der Figuren unter dem Schatten der Bäume. Allenthalben läuft es schon über, allein der Genufs wird mit der Beharrlichkeit fortgesetzt, die nur in vollkommener Erschlaffung ein Ende findet. Und diese kündigt sich bereits an. Die schönste Figur des Bildes, eine im Vordergrund schlummernde nackte Maenade, fühlt schon

die Uebermacht des Weines und ftreckt die üppigen Glieder auf dem Rafen aus, in ihren Geberden fo unbekümmert um die Gegenwart der Anderen, wie in ihrem weinfeligen Schlafe ungeftört durch den Lärm, den fie verüben. Voll Saft und Kraft in Zeichnung und Colorit ftehen diefe beiden Bilder als Mufter ihrer Gattung da, geiftreich und reizvoll in der Lichtführung; befonders das Bacchanal ift in diefer Beziehung bewundrungswürdig: es enthält gerade fo viel Dunkelheiten, um das Anftöfsigc zu decken, und gerade fo viel Glanz, um andrerfeits zu blenden. — Und das dritte, »Bacchus und Ariadne« (jetzt in der Londoner Nationalgalerie) gefellt fich ihnen ebenbürtig zu. Es entftand etwas fpäter als jene (1522/23) und bekundet namentlich neben dem mit kecker Improvifation hingeworfenen Bacchanal mehr Kunft der Compofition und Genauigkeit des Studiums.

Haftig dem Wagen entfpringet der bluhende Jungling Iacchos
Nahend mit wildem Gefolg' der Silenen und zottigen Satyrn,
Dir, Ariadne, entgegen von glühender Liebe getrieben.
Wie das Gefindel fich drängt! Den Thyrfos fchwingen die Einen,
Andere fechten umher mit den Gliedern geopferter Thiere,
Jene umgürten fogar mit ringelnden Schlangen den Leib fich;
Dort fchallt dumpfes Geton der fingergefchlagenen Trommel,
Hier der fchrillere Klang dünnhalfiger eherner Röhren,
Stöhnend mengt fich dazwifchen der langhinziehende Hornton.

Zug um Zug genau nach diefen Verfen Catull's ift das Bild componirt: links Ariadne, vom Rücken gefehen; auf dem Weg zum Geftade des Meeres, auf deffen Höhe man noch das Schiff des treulofen Thefeus gewahrt, wird fie von Bacchus überrafcht und fchrickt zufammen vor dem Ungeftüm, womit er fich aus feinem panthergezogenen Wagen wirft, um die fich abwendende Schöne zu ereilen. Von rechts her ftürzen Faune und Satyrn ungeberdig mit ihrer tollen Mufik hervor aus dem Haine, in welchem Silen noch unbeholfen zurückgeblieben ist. Das Dunkel der Bäume tritt in malerifchen Gegenfatz zu der im Hintergrunde blauenden See und dem leichtbewölkten Himmel, an welchem der Sternenkranz Ariadne's erglänzt. Wenn das Bild hier und da von einer gewiffen Uebertreibung des Affectes nicht ganz frei erfcheint und dadurch im Vergleich mit der bei aller Höhe der Kunft volksthümlich naiven Vortragsweife der beiden anderen einen akademifchen Ton anfchlägt, fo ift doch der Schwung der Auffaffung und die Mannigfaltigkeit des Geberdenausdruckes der adeligen Hauptfiguren einerfeits und des ihnen zur Folie dienenden plebejifchen Chorus andrerfeits höchst interessant. Höchlich beGeklagen mufs man deshalb, dafs trotz der zahlreichen Copien, die von diefen drei mälden gemacht worden find und die hinlänglich beweifen, wie fehr man fie zu allen Zeiten würdigte, niemals ein guter und treuer Stich nach ihnen hergeftellt worden ift, eine Aufgabe, die auch heute, und gerade im Zeitalter der Photographie, welche den Hauptvorzügen derfelben gegenüber infolvent bleibt, in hohem Grade lohnen würde.

Das Gleiche gilt von einem tizianifchen Werke, welches wir hier anfchliefsen, da es, ungefähr um diefelbe Zeit entftanden, feiner Gattung nach eine Art Uebergang von jenen mythologifch-phantaftifchen Sujets zu den erhabeneren Gegenftänden bildet, welche den Meifter demnächft vorwiegend in Anfpruch nahmen. Dies ift die Allegorie der »Drei Lebensalter«, jetzt in der Sammlung des Lord Ellesmere in London. Wie ein nachgeborenes Geifteskind Giorgione's gemahnt

das reizende Idyll an die fchönften Jugendträume venezianifcher Kunft. Nur uneigentlich kann man es eine Allegorie nennen, denn der bedeutende Sinn, den es in fchlichter Hülle birgt, fpricht unmittelbar aus den Figuren und ihrer Handlung, wenn diefe auch fich deffen nicht bewufst find. Schlafend tritt der Menfch ins Leben, die Liebe erweckt ihn: das bedeuten die fchlummernden Zwillinge unter dem Baum zur Rechten, von welchem Amor herabgeklettert zu fein fcheint, um fie muthwillig nach Kindesart mit dem Fufstritt zu gemeinfamem Spiele zu ermuntern; ihnen gegenüber, unbefchreiblich anmuthvoll gruppirt, lagert ein junger Hirt im Grafe mit dem geliebten Mädchen, das ihn die Handgriffe auf der Rohrflöte lehrt, aber Aug' in Auge mit ihm des höchften Glückes ahnend inne wird. Niemals vielleicht ift harmlofer und feelenvoller die aufkeimende Liebe der Gefchlechter veranfchaulicht worden, als in diefem unfchuldigen Paare, das in Tönen fich verfteht. Und endlich der Ausgang des Lebenstraumes in der Geftalt des Greifes, der fernab tieffinnend in den Anblick menfchlicher Gebeine verfunken ift. Diefe drei, nur durch den Gedanken zufammenhängenden Beftandtheile find vermittelft der anmuthigften Landfchaft verbunden, deren fanfte Hügelzüge den Befchauer in die ftillbefriedigte Welt idyllifchen Dafeins verfetzen.

Gegenftändlich geleiten uns nun eine Reihe religiöfer Genrebilder der nämlichen Epoche zu dem Pfade zurück, den Tizian mit feiner Verherrlichung des hl. Markus fo verheifsungsvoll betreten hatte. Hierhin gehört die »Raft zu Bethlehem« der Londoner Nationalgalerie, ein Gemälde, welches durch die abendliche Stimmung und die rein menfchliche Weihe des Vorganges — Maria empfängt Blumen von dem kleinen Johannes, während die hl. Katharina entzückt das Jefuskind betrachtet — die höchfte Anziehungskraft erhält. — Weltlicher noch, wenn man fo fagen darf, fafste fich Tizian bei Ausführung des für eine Kapelle des Domes in Trevifo gelieferten »Verkündigungsbildes«. Bei diefem taufendmal behandelten Vorwurf, den er fpäter noch wiederholt und immer originell, wenn auch mit ftrengerer Anlehnung an die Tradition (z. B. für S. S. Nazaro e Celfo in Brescia, für S. Rocco und für S. Salvatore in Venedig) gemalt hat, fcheint es ihn hier in der That verlockt zu haben, etwas fchlechthin Neues zu geben. Als wäre Maria vor dem knabenhaften Sendling der Gottheit, der ihr (ungewöhnlicher Weife von rechts her) faft im Lauffchritt folgt, bis in die äufserfte Halle des weiträumigen Haufes geflohen, fehen wir fie hochklopfenden Herzens niederknien und mit einem aus Zweifel und Angft gemifchten Gefühle, das fie den Blick kaum wenden läfst, die verhängnifsvolle Botfchaft vernehmen. Dennoch liegt in diefer Auffaffung etwas Ergreifendes, und unfere menfchliche Empfindung würdigt die wenn auch auffällige Abficht des Künftlers um fo mehr, als er der Gottesmagd den verlockendften Liebreiz gegeben hat, der fie zu den füfsen Freuden des Dafeins, nicht aber zum fchmerzensreichften Schickfal gefchaffen erfcheinen läfst. Geradezu gefchädigt wird die fchöne Compofition dadurch, dafs ohne Zweifel infolge einer nicht zu befeitigenden Bedingung des Stifters Malchioftro die Portraitgeftalt deffelben im Hintergrunde knieend angebracht ift. Der beleidigende Widerfinn, diefen geheimnifsvollften Vorgang belaufcht werden zu laffen, begegnet uns in der italienifchen Kunft zwar öfter, aber er ift bei einer fo tief menfchlichen und recht eigentlich modernen Auffaffung doppelt empfindlich. Was aber malerifche Kunft an Schönheit phyfiognomifcher Zeichnung und, dafs

ich fo fage, an Leidenfchaft der Farbengebung und Pracht der Lichtwirkungen zu leiften vermag, das ift hier beifammen.

Gemeffener und mehr im Sinne der Ueberlieferung hat Tizian das »Nolimetangere« gehalten, das eine Zierde der Nationalgalerie in London bildet; aber auch hier fehlt es keineswegs an eigenthümlichen Zügen. Schon darin liegt eine wirkfame Erfrifchung des Gegenftandes, dafs Tizian durch die Ausführlichkeit des landfchaftlichen Beiwerkes anfchaulich macht, wie der Auferftandene unerkannt durch das Gefild gewandelt und dort, wo die letzten Häufer ftehen, der Freundin begegnet ift. Ein Hügel mit der Ortfchaft krönt den Mittelgrund, und über die fanften Wellen des Bodens, die, hier und da mit Bufchwerk belebt und von einem jungen Eichbaum durchfchnitten, den Anblick friedlicher Cultur bieten, den die weidende Heerde bezeugt, fchweift das Auge nach dem flachen, in den Spiegel des Meeres verlaufenden Horizont. Der Heiland mit der Gartnerhacke in der Hand, nur mit dem leicht über die Schulter fallenden Laken bekleidet, das in reichem Schurz die Hüften deckt, fteht dicht vor Magdalena und mufs fich wenden, um ihrer Berührung zu entgehn; fie aber, die auf den Knieen haftig ihm naht und fich dabei auf das Salbgefäfs in ihrer Linken ftützt, hält plötzlich inne und fängt mit grofsen Augen feinen gnadenreichen Blick auf, verftummend bei dem unfafslichen Gedanken, dafs der in der Schönheit feines himmlifchen Leibes vor ihr ftehende gebenedeite Mann für ewig von ihr abgefchieden. Die fchöne Büfserin in blonder Lockenfülle, dem baufchigen Kleide und Schleierumwurf ift eine ganz palmeske Erfcheinung. Chriftus ift als Auferftandener in der Kraft der Jugend gedacht, fodafs die Nagelwunden feiner Füfse nur wie fymbolifche Merkzeichen wirken, feine Haltung ift infolge des etwas zu realiftifch wahr behandelten Motivs nicht recht glücklich. An die Geftalt im »Zinsgrofchen« reicht er in keinem Betracht. — Noch weniger ift dies der Fall bei dem Chriftus des »Auferftehungsbildes« in Brescia, einem mehrtheiligen Altarftück, deffen ftreng architektonifche Gliederung den Meifter offenbar beengte. Dabei befremdet es nur noch mehr, hier eine athletifche Körperpracht entfaltet zu fehen, die zweifelhaft läfst, ob fie das Wunder, das gefchieht, verftärken oder vielmehr im Zufammenhang mit der gewaltigen Luftbewegung natürlich erklären foll. In gleicher Weife hat Tizian übrigens auch den h. Sebaftian behandelt, der einen Beftandtheil jenes Flügelaltars bildet, und fo haben wir wohl anzunehmen, dafs diefe Wiedergabe des männlichen Actes weniger auf innere künftlerifche Gründe, als auf die Eindrücke antiker Statuen zurückzuführen ift.

Die ganze Summe feines Könnens und zugleich den bedeutendften Fortfchritt in der Richtung auf malerifche Monumentalität ftellt uns die »Affunta« vor Augen, die 1518, alfo vor einigen der letzterwähnten Werke vollendet war. Die gegenwärtige Aufftellung des koloffalen Bildes in dem Saale der venezianifchen Akademie, bei deffen geringem Hohenmafs daffelbe viel zu tief unter den vom Künftler angenommenen Augenpunkt hinabreicht, thut der Wirkung fchwerften Eintrag. In Rückficht auf den Hochaltar der Frari-Kirche, für den das Gemalde beftimmt war, hatte Tizian vollen Ernft gemacht mit den perfpectivifchen Bedingungen, unter denen der darzuftellende Vorgang allein den Effect des wirklichen, vor den Augen der Glaubigen gefchehenden Ereigniffes machen kann. Welche Luft würde Lionardo da Vinci, der eben damals ftarb, vor diefem Werke des Venezianers empfunden haben! Was er in feinen Lehren ausgefprochen, und

was der grofse Mantegna zuerft in feinem Freskobilde bei den Eremitani in Padua kühn verfucht, das war hier gelungen und zwar durch Mittel, über die fie beide nicht geboten. Denn wie fehr auch das Affunta-Bild die Wahrheit des tizianifchen Wortes beftätigt, dafs nicht die Farbe als folche, fondern die Zeichnung den Bildern die eigentliche Schönheit giebt, fo zeigt es doch, wie nur die vollkommene Uebereinftimmung diefer Hauptelemente es ift, wodurch das grofse Kunftwerk zu Stande kommt. Dafs man einen hohen Standort anzunehmen hat, lehren fogleich die Figuren des erften Planes der Bildfläche. Die am leergewordenen Grabe der Jungfrau verfammelten Apoftel, welche ergriffen vom Anblick der Entfchwebenden fich in der Richtungslinie ihres Auffluges zufammendrängen — nur fo fand die Zahl derfelben in dem fchmalen Raume Platz — find bereits ftark verkürzt, fodafs ihre Geften bei der jetzigen Aufftellung des Bildes etwas überfpannt ausfehen; noch fteiler ift die Unterficht der Hauptfigur, und die Geftalt Gottvaters in der Höhe würde die kühnften Ueberfchneidungen zeigen, wäre fie nicht vom Künftler mit weifem Takt in einer Lage angeordnet, welche dem Auge hinreichende Fläche bietet. Wirkungsvoller nun konnte die Bewegung der auffchwebenden Maria, die fich zugleich mit dem ihr als Boden dienenden Gewölk vollzieht, nicht ausgedrückt werden, als es Tizian dadurch that, dafs er ihr felbft nur die Geberde des Emporftrebens gab, während er die Männer unterhalb in leidenfchaftlicher Aufregung darftellte und den Ewigen, das Ziel ihrer Sehnfucht, am aller bewegteften erfcheinen läfst. Und da diefer überdiefs waagrecht und in fchnellem Fluge oberhalb der vertikal auffteigenden Figurenmaffen dahinfchwebt, entfteht für den Betrachter der Anfchein einer Dreh-Bewegung, welche das Motiv der Haltung Maria's erklärt. Aber die kunftreiche Mechanik der Conftruktion ift völlig aufgelöft in lebendige Form und fchimmerndes Licht, und fie vereinen fich zu einem Meer von Farbe, das in feinem Wellenfchlag und feinen Tonabftufungen die Löfung des künftlerifchen Hauptproblems unterftützt, ohne uns etwas Anderes auch nur ahnen zu laffen, als ein Spiel beraufchender Schönheit.

Wo Mathematik und Phantafie fo zufammentreffen wie hier, da entfteht ein harmonifches Ganze, das zugleich den Eindruck der Mufik hervorruft. Den Venezianern, welche geborene Mufiker waren, hat folche Wirkung immer vorgefchwebt, aber bisher hatten fie diefelbe nur zu verbildlichen vermocht, indem fie wirkliche Mufikinftrumente erklingen liefsen, wie fie die Engel auf den Altarbildern Bellini's und feiner Nachfolger handhaben; Tizian bedarf ihrer nicht mehr, fondern bringt durch Ein Mittel Körper, Licht und Klang hervor. »In derfelben heiteren Weife, in welcher wir die Liebesgötter im Garten der Venus fpielen fahen, fchauen wir jetzt ihre Gefchwifter, die Engel, die heilige Jungfrau geleiten. Unausfprechliche Unfchuldswonne athmet diefe Kinderfchaar; tanzend, bewundernd, anbetend verfinnlichen fie das reinfte Entzücken, das menfchliche Bruft zu faffen im Stande ift. So umfchwärmen fie, theils ins Helle vortretend, theils im Dammer des Halblichts oder in tiefern Schatten verfteckt, gleich einem zwitfchernden Schwalbenzug die Gebenedeite. Ihr verklartes Antlitz fpiegelt fchon den Glanz des Paradiefes wieder, zu dem fie ungeblendeten Auges emporfchaut, während fie die Wolkenftufen erfteigt, aus deren Goldäther der Ewige mit ausgebreiteten Armen aufraufchend niederblickt.« — Eine ganz ähnliche Aufgabe war es, die fich Raffael bei feiner ein Jahr fpäter entftandenen

Compofition der Verklärung Chrifti ftellte. Die Uebereinftimmung in der Behandlung der Gegenfätze, die das Auffälligfte beider Bilder und die mit Unrecht oft bemängelte Eigenthümlichkeit der Transfiguration ausmacht, ift hier fo grofs, dafs die Frage entftehen kann, ob Raffael von dem Werke Tizian's gewufst hat? Aber ebenfo bezeichnend für beide Männer find die Verfchiedenheiten: bei Raffael die klaffifche Linienführung und die Beibehaltung des doppelten Augenpunktes für die übereinander angeordneten Gruppen, gegenüber den kühnen Ueberfchneidungen Tizian's; dort Adel vollendeter Schönheit im Typus der Geftalten, hier ein Zug von Volksthümlichkeit, fodafs felbft Maria nur als ein verklärtes Weib erfcheint, aus deren fympathifchem, aber nicht idealem Antlitz häusliche Tugend leuchtet; endlich bei Raffael die fozufagen dogmatifche Farbengebung und Beleuchtung, die Schatten und Licht wie pofitive Gegenfätze auffafst; bei Tizian die Magie des Helldunkels, welche die Farbe vor unferen Augen fcheinbar erft erzeugt, und daneben der Refpect vor der Wirklichkeit, der zufammentreffend mit dem Vortheil des Coloriften, fich nicht fcheut, felbft die Geftalt Gottvaters befchattet darzuftellen, wogegen Raffael den Glanz vom Körper Chrifti ausgehen läfst.

Neben der Grofsartigkeit und Seelenwärme der »Affunta« kommt der »Grablegung« im Louvre nur das einfchränkende Prädikat der Virtuofität zu. Schon der kleine Mafsftab des Bildes, welches zu den gepriefenften des Meifters gehört, fchliefst die gleiche Wirkung aus, mehr noch die Behandlungsweife, die aber nun ihrerfeits die höchften Anforderungen befriedigt, welche an das Staffeleiwerk im engeren Sinne geftellt werden können. Das ganze Bild ift fchlechterdings »in Farbe componirt.« Darin beruht fein Werth und zugleich deffen Grenze. Wir fchauen ein Farbenwunder, wie es Tizian in diefer intenfiven Gluth, in diefer tiefen Fülle kaum ein zweites Mal zu Stande gebracht, aber recht geniefsen können wir es nur, wenn wir es gleichfam als Selbftzweck, abgefehen von dem Gegenftande betrachten, dem es als Hülle dient. Denn felbft der gröfste Künftler wird nicht ohne Schaden dem Geifte des Stoffes, den er behandelt, Gewalt anthun können, fei auch fein fpecififches Problem noch fo eigenthümlich. In folchem Falle entfteht, was man Stillofigkeit nennen mufs, und davon ift diefes tizianifche Bild nicht ganz frei zu fprechen, um fo weniger als er in anderen Compofitionen aus dem Darftellungskreis der Paffionsgefchichte den erhabenen Ton, auf den es ankommt, zu treffen weifs. Aehnlich wie vor feinen paduanifchen Fresken empfindet man hier, dafs er dem Materiellen der Erfcheinung zu viel Zugeftändnifs macht, wie denn auch die Lichtbehandlung trotz aller Wirkung den Charakter des Experimentes nicht ganz überwindet. Hätte er diefes beraufchende Colorit, diefe bewundrungswürdige Kleidermalerei, diefen kühnen Diffonanzengang der Schatten und Lichter auf ein ebenfalls ernftes und ergreifendes Sujet modernen Inhalts übertragen — etwa die Beftattung eines Kriegshelden feiner Tage — dann wäre es vielleicht das vollkommenfte Bild; aber an der Leiche des Heilandes erfcheint fo viel Geräufch und Prachtaufwand nicht ganz gerechtfertigt.

Im Jahre 1523 vollendete Tizian die nach ihrem urfprünglichen Beftimmungsort fogenannte »Madonna von S. Niccolò«, welche im vorigen Jahrhundert nach Rom übertragen wurde und jetzt der vaticanifchen Galerie angehört. In völlig abweichender Weife behandelt er hier eine ähnliche Aufgabe wie bei der Affunta: eine Verfammlung heiliger Männer (Sebaftian, Franciscus, Antonius, Petrus und



Madonna des Haufes Pefaro. Oelgemälde in Sta. Maria dei Frari zu Venedig.

Nicolaus nebſt Katharina von Alexandrien) ſchaut hingeriffen zur Erſcheinung Maria's mit dem Kinde auf oder iſt forſchend und ſinnend in Gedanken an die Menſchwerdung Gottes vertieft. Als Hauptfigur tritt der Patron der Ortskirche in vollem Biſchofsornat hervor; er hält das Evangelium, in welches Petrus und Katharina, jener voll tiefen Ernſtes, dieſe mit züchtig jungfräulicher Haltung hineinſchauen, und blickt empor nach der Himmelsglorie. Schon frühe Berichterſtatter erwähnen, was der Augenſchein bezeugt, daſs dem Meiſter bei dieſem herrlichen Greiſenhaupte der Kopf des antiken Laokoon vorgeſchwebt hat, von welchem eben damals durch Sanſovino Abgüſſe nach Venedig gelangt waren. Die Gruppe dieſer drei Figuren und der gegenüber am Rande einer verfallennen Apſis-Niſche angefeſſelte Sebaſtian, der halbgeneigt zu Boden ſchaut, fangen das herabſtrahlende Licht auf, ſodaſs daſſelbe theils auf dem nackten Fleiſch, theils auf den reichen Gewändern in einer Scala flimmernder Töne ſich bricht, wirkungsvoll geſteigert und modellirt durch die ebenſo reich nüancirten Schattenmaſſen, welche die beiden mehr zurücktretenden Mönchsgeſtalten umflieſsen und im Hintergrunde ſich in intenſive Dunkelheit verlieren. Oberhalb der dachartig ſich ausbreitenden Wolkenſchicht ſitzt die Jungfrau im Glorienſchein, huldreichen Blickes herabſchauend gleich dem behaglich in ihrem Schooſse lagernden Knaben, dem zwei muntere Engelkinder Kränze bringen, um ſie den Anbetenden als Lohn ihrer Treue zu zeigen. Es iſt wohl eins der gröſsten Zeugniſſe für den Geiſt tizianiſcher Kunſt, daſs dieſes Werk trotz ſeiner barbariſchen Leidensgeſchichte und obgleich ſeine Vorzüge weſentlich in den Feinheiten des Colorits und der Lichtmalerei beruhen, noch heute einen überwältigenden Eindruck macht. Man hatte ſich nicht entblödet, angeblich um es als Seitenſtück der Transfiguration Raffael's aufzuſtellen, mit welcher es in Folge der Zweitheilung der Compoſition äuſserliche Verwandtſchaft hat, das oben abſchlieſsende Halbrund abzuſägen und es auch im Uebrigen grober Nachbeſſerung zu unterwerfen.

Zum Glück iſt das zweite Hauptwerk dieſer Epoche und dieſer Gattung glimpflicher davongekommen. Was in den vorher geſchilderten Andachtsbildern Tizian's auf ſo mannichfaltige und meiſterliche Weiſe verſucht worden war, erreicht in der »Madonna des Hauſes Peſaro« die Vollendung: religiöſe Andacht und Groſsartigkeit der Compoſition treten hier im Bunde mit dem Pomp kirchlichen Ceremoniells und geiſtvoller maleriſcher Freiheit auf. (S. Seite 29.) Man begreiſt durchaus, daſs das Bild, als es der Meiſter im Jahre 1526 auf dem Hochaltar in Sta. Maria dei Frari aufſtellte, wo es bis heute verblieben iſt, wie eine neue Kunſtoffenbarung wirkte. Alle Züge, die bis dahin an tizianiſchen Bildern entzückt hatten — der monumentale Sinn, die Tiefe der Charakteriſtik, die Lieblichkeit genrehafter Motive — das Alles iſt hier im höchſten Glanze maleriſcher Technik vereinigt. Als hatte er die Abmeſſungen der künftigen Peterskirche geahnt, baut er in ſeinem Bilde die Portalſaulen eines koloſſalen Tempels auf, an deren Sockeln die Figuren gruppirt ſind. Ein Sockel iſt der Jungfrau zum Thronſitz hergerichtet. In der ſie umgebenden Pracht erſcheint ſie als die demüthige Gottesmagd, wie ſie das muntere ſtrotzend-kräftige Kind umfaſst hält, welches mit einer unmittelbar der Natur abgelauſchten ſchalkhaften Geberde den Schleier der Mutter, in dem es ſich ſoeben verſteckt hatte, zurückzieht und den heiligen Franciscus anlacht, der ſchwarmeriſch, mit den ausgebreiteten Armen ſeine Hingebung bezeugeud, zu ihm emporſchaut und zugleich herabdeutet auf fünf Glieder des Hauſes Peſaro, an deren

Spitze der alte Benedetto kniet. Den Mittelpunkt der grofsartigen Compofition nimmt Petrus ein. Majeftätifch lehnt fich der herrliche Greis auf den altarartig verhängten Sockelftein, auf welchem die Schrift liegt; als Herr über Binden und Löfen blickt er, die Hand noch im Buche, forfchend nieder auf Jacopo Pefaro, denfelben, den Tizian fchon im Jahre 1503 fchutzflehend vor dem Kirchenfürften dargeftellt hatte, und der hier als Dankopfernder an den Stufen betet, indess ein Krieger der Marcusrepublik hinter ihm die Fahne der Borgia entrollt, unter der er gefiegt hatte, und einen Türken als Trophae herbeifchleppt. — Ganz ungewöhnlich ift die Vertheilung der Maffen im Raum. Rückte Tizian die Madonnenfigur abfichtlich nach der Seite hin, um noch ausgiebigere Gelegenheit zu wirkfamer Lichtführung zu erhalten, fo dient es demfelben Zwecke, wenn er faft die ganze obere Hälfte der Bildfläche zur Luftmalerei benutzt: an den ragenden Säulen entlang zieht ein lichtgetränktes Wölkchen, worauf zwei Engelknaben, unbemerkt von den Untenftehenden, wie im Spiel das Kreuz halten; und über fie und die architektonifche Umgebung, durch den zart umzogenen Aether hinab auf die andachterfüllten Menfchen und die Göttliche mit ihrem Sohn gleitet der Tagesfchein, der die Farben zauberifch entfchleiert. Wie dem trockenen Miffale die finnberaufchende Mufik des kirchlichen Hymnus, fo fteht dem Altarbilde alten Stils diefe leicht gefügte und doch tief durchdachte, prächtige und doch weihevolle Compofition gegenüber, die ungeachtet fiebenjähriger Arbeit, welche Tizian darauf verwandte, den Eindruck einer Improvifation macht.

Dennoch gelang es Tizian, wenigftens nach dem Urtheil der Zeitgenoffen, diefe überwältigende Wirkung noch zu überbieten in dem drei Jahre fpäter vollendeten Gemälde für S. Giovanni e Paolo, auf welchem er den Tod Petrus des Mönches dargeftellt hatte. Bekanntlich ift das herrliche Bild in Folge eines bis heute unaufgeklärt gebliebenen Mifsgefchickes gleichzeitig mit einem der grofsartigften Werke Giovanni Bellini's im Jahre 1867 beim Brande in der Rofenkranz-Kapelle jener Kirche ein Raub der Flammen geworden.

Zum erften Male war ein dramatifcher Vorgang mit der umgebenden Natur in demjenigen Zufammenhange vorgeftellt, bei welchem wir auch für das Beiwerk das Prädicat des »Hiftorifchen« in Anfpruch nehmen. Denn der Eindruck des Ereigniffes erfchien gefteigert durch die künftlerifch ebenbürtige Behandlung der Landfchaft, die einen bis dahin ganz ungewohnten Raum ausfüllte und in Folge der Gröfse ihrer Formen und durch das Element der Stimmung zu einer Bedeutfamkeit erhoben war, welche fie nicht blofs als Bühne, fondern vielmehr als Zeugin der Handlung erfcheinen liefs. Drei Figuren von verhältnifsmäfsig kleinem Mafsftabe bildeten die eigentliche Compofition: der Märtyrer, der am Waldfaume auf dem glatten Boden geftrauchelt ift, der Mörder, der ihn ereilt und eben zum tödtlichen Stofs ausholt, und der Genoffe des Petrus, der angftgepeitfcht entflieht. Aber der Affect, der in diefen Geftalten zum Ausdruck gebracht war, erhob fie zu faft gigantifchen Erfcheinungen. Ihre Formgebung wäre kaum zu verftehen, dürfte und müfste man hier nicht den Einflufs Michelangelo's vermuthen. Die Zeitumftände beftärken diefe Annahme. Gerade in dem Jahre, in welchem Tizian fein Bild vollendete, das im April 1530 abgeliefert wurde, war Michelangelo in Venedig gewefen, hatte dort grofse Auszeichnung erfahren und fogar den Antrag erhalten, feinen Wohnfitz dauernd in der Lagunenftadt zu nehmen. Gleichwohl bleibt es bei dem Naturell des grofsen Florentiners

und bei der Stimmung, die, ein Gemifch von Gram und Sorge, ihn eben damals, kurz vor der Kataftrophe feiner Vaterftadt, erfüllen mufste, zweifelhaft, ob er den glücklichen Venezianer gefehen hat. Diefer aber war längft mit dem Genius Michelangelo's in Berührung getreten. Hatte doch feit der Plünderung Roms im Jahre 1527 Sebaftian del Piombo feinen Aufenthalt in Venedig genommen, und neben ihm Sanfovino. Mochte der Letztere Groll gegen Michelangelo bewahren, von deffen Kunft hat er ficherlich, fei es in welchem Sinne immer, dem ihm nah befreundeten Tizian erzählt, und ganz ohne Zweifel hatte der für Michelangelo begeifterte Sebaftian den Genoffen in der Heimath nicht nur mit Worten, fondern wohl auch durch Skizzen nach der Siftina eine Vorftellung von dem Riefengeifte vermittelt, dem er felbft in feinem künftlerifchen Wefen beinahe fklavifch unterthan geworden war. »Il disegno di Michelagnolo ed il colorito di Tiziano«, diefes Ideal des jüngeren venezianifchen Künftlergefchlechtes, war in dem Bilde vom Tod des Petrus Martyr Wahrheit geworden. Es ift überaus lehrreich, an den Zeichnungen, die wir zu demfelben befitzen, das allmähliche Reifen der Compofition zu beobachten. Zwei befinden fich in England (bei Mr. Malcolm und im Brit. Mufeum), eine Skizze in der Albertina in Wien, eine vierte im Berliner Mufeum, aufserdem Detailftudien im Mufeum zu Lille. Wenn auch das Wiener und das Berliner Blatt als eigenhändige Zeichnungen des Meifters preisgegeben werden müffen, find fie doch vermuthlich Copien nach feinen Entwürfen, wie dergleichen noch anderweit vorkommen. Das Hauptmotiv, die That an den Ausgang eines Waldes zu verlegen, beftand faft von vorn herein; aber erft nach und nach gelangte Tizian durch Mäfsigung der Draftik des Ausdruckes zu der Grofsartigkeit des Tragifchen, »welches den Menfchen erhebt, wenn es den Menfchen zermalmt«. Wie der Gegenftand im Bilde abgefchloffen war, gewann der Befchauer den Eindruck, als fei es ein halb freiwilliger Tod, den der Mönch erleidet. Der herkulifche Mann fcheint noch Kraft genug zu haben, um fich des Feindes zu erwehren, aber wie er niedergeworfen auffchaut, theilen fich die Wipfel der Bäume, wunderbarer Glanz ftrahlt hernieder, in welchem zwei Engelknaben fchwebend ihm die Palme des Sieges zeigen; von der Vifion ergriffen ergiebt er fich in fein Schickfal und ftreckt die Hand, anftatt fie gegen den Mörder zu brauchen, empor, die Lieblichen zu grüfsen. Situation und Ausdruck mahnen an Ibykus, wie er verfcheidend die Kraniche erblickt. Die heldenhafte Refignation kommt befonders zur Wirkung durch den Gegenfatz einerfeits der rohen Gewaltthat des Mörders, andrerfeits des baaren Entfetzens in der Geftalt des zweiten Mönches, welcher mit einer vom Künftler überrafchend richtig beobachteten und genial wiedergegebenen Geberde anfcheinend nach allen Seiten zugleich entrinnen will, indem er den Kopf nach rechts, die Arme nach links, die Füfse geradaus wirft, ein Motiv ganz ähnlich dem des Soldaten auf Raffael's Attila-Bilde in den Stanzen, der in einer anatomifch kaum möglichen Körperdrehung den gleichftarken Zug nach entgegengefetzten Richtungen fo fprechend veranfchaulicht. Auf Tizian's Bilde kommt zu der Energie der dramatifchen Erzählung das gemüthvolle Element hinzu, welches in der landfchaftlichen Staffage Ausdruck fand. Wenn die fchon herbftlich gefärbten Bäume ihre Aefte wie Arme mitempfindender Wefen erheben, wenn das Himmelslicht in ihren Wipfeln und der Windftofs, der fie bewegt, die Gegenwart der rächenden Gottheit verkündigen, breitet fich im Mittel- und Hintergrund die gaftliche Wohnftätte der Menfchen aus, die weder die Klage

der Dulders noch den Hilferuf des Fliehenden vernehmen. Hier hatte Tizian abermals den Blick in eins der Thäler ſeiner Heimath wiedergegeben; in frei behandeltem Abbild ſpiegelte ſich die Landſchaft am oberen Lauf des Pieve oder des Tagliamento mit dem Saum der Dolomiten.



Reiterbildniſs Karl's V. Galerie in Madrid.

Als die Brüderſchaft zum hl. Märtyrer Petrus das neue Altarbild für ihre Kapelle malen zu laſſen beſchloſs, forderte ſie von mehreren der erſten Künſtler Venedigs Entwürfe. Palma vecchio und Pordenone wetteiferten mit Tizian, jener im letzten Jahre ſeines Lebens, ſodaſs er den Erfolg des Nebenbuhlers nicht mehr geſehen

hat, diefer in der Hoffnung, dem widerwillig bewunderten Vecelli, dem er durch feine Routine in der Frescotechnik das Paroli gebogen, nun auch im Gebiete der Staffeleimalerei den Rang ftreitig zu machen; allein er erlag nicht nur, fondern empfand feine Niederlage fo ftark, dafs er, auf ferneren Wettkampf ganz verzichtend, Venedig wieder verliefs. Auch Sebaftian wurde vielleicht in Folge diefes Kunftereigniffes bewogen, nach Rom zurückzukehren. In der That mufste, abgefehen felbft von der immer ftolzeren Entfaltung feines Genies, fchon das Wefen feiner Technik auf Alle, die den Ehrgeiz hatten, mit ihm in die Schranken zu treten, eine entwaffnende Wirkung ausüben. Wir befitzen von Palma dem Jüngeren eine Befchreibung von Tizian's Verfahren, wie diefer es in deffen fpäterer Periode zu beobachten Gelegenheit hatte und das im Wefentlichen bereits an den letztbefchriebenen Bildern, namentlich am Petrus Martyr hervortrat. Darnach pflegte er feine Bilder zuerft mit einer foliden Farbenfchicht anzulegen, die gewiffermafsen als Bett diente. Diefe Unterlagen wurden theilweife mit kräftigen Strichen aus reichlich gefättigtem Pinfel hergeftellt, die Halbtinten in reiner rother Erde eingetragen, die Lichter weifs aufgefetzt und dann mittels deffelben Pinfels durch Roth, Schwarz und Gelb gebrochen. Auf folche Weife gab er mit vier Tonlagen die Andeutung einer ganzen Figur. Dann liefs er längere Zeit verftreichen. Nahm er die Arbeit wieder auf, fo mufterte er das bisher Gemalte mit einer Schonungslofigkeit, als wenn er feinem Todfeind in die Augen blickte. Bei den als nöthig erkannten Verbefferungen behandelte er das Bild gleich einem Chirurgen, fchnitt Auswüchfe ab, renkte Glieder ein, ftutzte überflüffige Maffen, bis das Ganze eine gewiffe Symmetrie hatte. Darauf wurde wieder paufirt, fodafs oft erft mit der dritten oder vierten Bearbeitung der Fleifchüberzug der Umriffe feftftand. Ganz gegen feine Gewohnheit war es, ein Bild hintereinander gleich zu vollenden, »denn ein Dichter, der improvifirt« — fo drückte er fich aus — »kann nie hoffen, reine Verfe zu machen.« Mit Vorliebe jedoch wendete er Gewürze an, d. h. pikante Retouchen. Zuweilen modellirte er das Licht durch Reibung mit den Fingern in die Halbtinte oder drückte mit dem Daumen einen dunklen Fleck auf, um die betreffende Stelle zu kräftigen, zog auch wohl einen röthlichen Strich, fozufagen eine blutige Thräne, um einzelne Theile oberflächlich zu trennen; kurz, er malte, wenn es an die Vollendung ging, faft ebenfo viel mit den Fingern wie mit dem Pinfel.

Das Jahr 1530 bezeichnet auch äufserlich einen wichtigen Markftein in Tizian's Leben: die erfte Begegnung mit Kaifer Karl V., die fo überaus folgenreich für ihn werden follte. Zuvor ist aber nöthig, einen Rückblick auf die Entwicklung der perfonlichen Verhältniffe Tizian's während der letzten Jahre zu werfen. Die Befeftigung feiner Pofition in Venedig verdankte er aufser feinem Genie am meiften der Gunft des thatkraftigen Dogen Andrea Gritti und der Freundfchaft Aretin's. Jener hatte ihn nicht blos mehrfach mit Aufträgen ausgezeichnet — wie z. B. dem vermuthlich als Anfpielung auf die politifchen Verwicklungen des Jahres 1523 gemalten Frescobilde des »Chriftophorus« und den beiden untergegangenen Wandgemälden der Nikolaus-Kapelle des Dogenpalaftes, fowie mit zahlreichen Portraits — fondern war ihm auch in anderen Beziehungen förderlich. Sein Scharfblick erkannte die Bedeutung Sanfovino's, den er für Venedig gewann,

feine Klugheit rettete dem Pietro Aretino, wie er felbft bekannt hat, »Ehre und Leben,« als er im Jahre 1527 ebenfalls dorthin kam. Zu diefen beiden Männern nun trat Tizian alsbald in ein fo nahes Verhältnifs, dafs man fie wie ein unzertrennliches Triumvirat betrachtete. Wie die Beziehung Tizian's zu Sanfovino auf dem Verftändnifs ftrebensverwandter Künftler begründet war, fo beruhte feine Freundfchaft zu Aretin urfprünglich wohl nur auf Berechnung. Literat im modernen Wortverftande, aber zugleich von abfoluter Feilheit, begabt wie kein zweiter Menfch der Hochrenaiffance auf feinem Gebiete, aber vollkommen gefinnungslos, erfcheint Aretin als der Mann, in welchem fich diefe hochbegabte Zeitgenoffenfchaft die eigene Geifsel erzogen hatte. Wie man kurz zuvor in Cefare Borgia den vollkommenen Gewaltfrevel in Perfon bewundert, ftaunte man in ihm die verkörperte Niedertracht an, weil fie mit dem für den Italiener ftets bezaubernden Talente gepaart war. Die als Stilmufter klaffifchen, um ihres Inhaltes willen gefürchteten Briefe Aretin's übten, obgleich man wufste, dafs fie meift der gemeinen Speculation entftammten, in jener Zeit ähnlichen Zauber, wie heute eine notorifch verlogene, aber mit Geift redigirte grofse Zeitung. Er vertrat im damaligen Italien das, was wir jetzt die Macht der Preffe nennen, nur im denkbar fchlimmften Sinne. Wer fich ihn zum Feinde gemacht, der fühlte fich, je höher er ftand, defto empfindlicher bedroht; wer fich überwinden konnte, ihn durch Schmeichelei und Beftechung zum Freunde zu gewinnen, der befafs eine Stütze, die zuweilen ein Heer aufwog. Auf Alle, denen er nahe ftand, wirft der dämonifche Mann einen Schatten, den nur die Sinnesart jener Zeit als günftige Folie anfehen konnte; aber da es für jeden auf die Höhen des Lebens geftellten Zeitgenoffen geradezu Bedingung des Erfolges war, mit Aretin Frieden zu halten, fo erfcheint die Annäherung an ihn oder die Erwiederung feines Wohlwollens zunächft als ein fittlicher Zwang. Wir nehmen an, dafs auch Tizian, deffen perfönliche Ehrenhaftigkeit fich oft erprobt hat, das Verhältnifs urfprünglich fo aufgefafst; erträglicher wurde es ihm dann durch die nachhaltige und unzweifelhaft aufrichtige Bewunderung Aretin's, endlich angenehm in Folge der grofsen Vortheile, die es ihm eintrug.

Bald nach Aretin's Niederlaffung in Venedig empfand Tizian eine Erweiterung feines Rufes, die zum grofsen Theil auf deffen Einflufs zurückzuführen ist. Denn es war unter anderen ein Portrait desfelben, wodurch fich der Meifter im Jahre 1529 wieder am Hofe der Gonzaga in Mantua einführte, für welche er fchon fechs Jahre früher thätig gewefen war. In der Zeit, als fein Bild des Petrus Martyr vollendet wurde, hatte er mehrere Aufträge des Markgrafen Federigo unter Händen. Zwei von diefen Arbeiten kennen wir. Die eine ift aller Wahrfcheinlichkeit nach das entzückende Bildchen der »Madonna del coniglio« (jetzt im Louvre), welches vermöge feines coloriftifchen Charakters als eine Art Seitenftück der »Grablegung« bezeichnet werden darf, nur dafs die wonnige Heiterkeit der Farbe, die Frifche des Vortrags dem wieder ganz genreartig aufgefafsten Sujet weit anfprechender zu Geficht ftehen: Maria hat den Knaben der in modifch-prächtigem Coftüm erfcheinenden heiligen Katharina gereicht, die ihn mit tantenhafter Zärtlichkeit hält, während die Mutter, um ihn auf dem Arme der Fremden zu beruhigen, ihm ein Kaninchen zeigt, auf welches das Kind fchüchtern herabblickt.

Vielleicht verdankt diefes liebliche Bild feine Entftehung dem freilich fehr kurzen Familienglück des Künftlers. Zu Anfang der zwanziger Jahre etwa hatte

ihm feine Frau Donna Cecilia den erften Sohn, Pomponio, geboren, dem ein zweiter, Orazio, und eine Tochter, die durch ihre Abbilder bekannte fchöne Lavinia folgten. Aber bereits im Jahre 1530 ward Tizian Wittwer. Wir haben Berichte aus feinem Freundeskreife über die tiefe Trauer, die er beim Tode der Gattin empfand und die ihn einige Zeit unfähig machte, zu malen. Zur Verforgung feines Hausftandes und der unmündigen Kinder, von denen der ältefte Sohn, ihm nachmals durch feine Zuchtlofigkeit die gröfsten Sorgen bereitete, kam feine Schwefter Orfa aus Cadore nach Venedig. Nicht lange darnach vertaufchte Tizian die inmitten der Stadt bei S. Samuele gelegene Wohnung mit einer gefunderen im nordöftlichen Stadtviertel Biri grande, wo er fpäter eigenen Befitz erwarb und einen Garten anlegte, der die Anziehungskraft feines Ateliers, das alle hervorragenden Reifenden zu befuchen pflegten, noch erhöhte.

Im Frühjahr 1531 empfing er nach Ablieferung eines im Zimmer der Markgräfin-Mutter Ifabella aufgeftellten Hieronymusbildes (wahrfcheinlich das Gemälde im Louvre) aus Mantua die Beftellung einer »Magdalena«. Sie follte »fo fchön aber auch fo thränenvoll wie möglich« fein, und der Meifter hat diefe Vorfchrift erfüllt. Wir befitzen von diefer feiner beliebteften Compofition, welche er nach eigener Ausfage oft wiederholt hat, ebenfalls mehrere Exemplare. Unzweifelhaft echt erfcheint nur das überaus meifterhaft und frifch behandelte der Galerie Pitti in Florenz, von welchem jedoch nicht feftfteht, ob es das mantuanifche war. Das an Hals und Bruft entblöfste voll entwickelte jugendliche Weib in reichem blonden Lockenfchwall, die Hand auf den Bufen gedrückt, den Blick reuevoll nach oben, wie fie hier vor uns fteht, ift das Mufterbild der zahllofen Büfserinnen, in deren Darftellung fich die fpätere italienifche Kunft fo fehr gefiel. Aber fchon Tizian hat das Modellhafte, was die Nachahmungen haben, nicht ganz überwunden.

Vorausgegangen war diefen beiden Gemälden ein Portrait des Markgrafen Federigo, und diefes erregte beim Befuche Kaifer Karl's in Mantua im Jahre 1532 deffen Wohlgefallen in fo hohem Grade, dafs er den Wunfch äufserte, von demfelben Meifter gemalt zu werden. In diefer Zeit hat vielleicht zum erften Male die Kunft eine Rolle in der hohen Politik gefpielt. Freilich waren es in allen Jahrhunderten nicht die grofsen Wirkungen der Plaftik und Malerei, durch welche Eindruck auf fürftliche Entfchlüffe herbeigeführt worden ift, vielmehr diejenigen Leiftungen, die im Politiker die menfchliche Schwäche trafen, aber es lag doch ein königlicher Stolz zu Grunde, wenn Karl fein Augenmerk zunächft darauf richtete, fo und nur fo im Bilde dargeftellt zu werden, wie der grofse Venezianer allein es wagte und vermochte. Denn wie man auch urtheilen mag über die oft an's Schranzenhafte ftreifende Devotion, mit welcher Tizian fich feinen hochmögenden Gönnern nahte, fobald er als Künftler vor ihnen ftand, wurde feine Palette zum Spiegel der Wahrheit, fein Pinfel zum unbeftechlichen Griffel des Gefchichtsfchreibers. Es gehörte ein gewiffer Muth dazu, ihm zum Portrait zu fitzen, denn feinem eindringlichen Blicke lag die Seele offen, und er fchilderte fie mit der Rückfichtslofigkeit des Beichtigers. Wüfsten wir von Karl V. und Paul III. nichts weiter, als dafs der eine Kaifer, der andere Papft gewefen, man würde ihre Charaktere vollkommen zutreffend aus Tizian's Bildniffen kennen lernen. Er fchont nicht, er giebt den Individuen den Ausdruck ihres geiftigen Wefens, gleichviel ob vortheilhaft oder unvortheilhaft, in gefteigerter Potenz. War fein Portrait des Federigo von Mantua der Anlafs zu den immer wachfenden Aufgaben, welche

ihn für die zweite Hälfte feines Lebens faft gänzlich in den Dienft der fpanifchen Krone brachten, fo wirkten andere mitentfcheidend auf die eben damals fchwebende modenefifche Frage ein. Es war für die Dynaftie der Efte vom höchften Werth, fich den Kaifer und feinen allmächtigen Kaftilianifchen Kanzler Covos geneigt zu machen, und diefe Situation nutzten Beide aus, indem fie Tribut an Kunftwerken heifchten. Unter letzteren befanden fich — fchmachvoll genug — die tizianifchen Portraits des Herzogs Alfonfo und feines Prinzen Ercole.

Im Winter 1532 auf 33 liefs fich in Bologna der Kaifer zuerft von Tizian malen, bei welcher Gelegenheit gleichzeitig der Bildhauer Lombardi ein Reliefportrait von ihm machte. Die Originalfkizze, welche der Meifter vor der Natur genommen, ift ebenfo wie die erfte Ausführung verloren gegangen, die zweite jedoch, welche Karl V. in kaiferlicher Gala zeigt, in ganzer Figur ftehend, mit einer Dogge zur Seite, befitzt das Mufeum zu Madrid. Vergebens fucht man in diefen Zügen nach dem göttlichen Erbarmen und der Gerechtigkeit, welche Aretin aus den Augen leuchten, nach »Tugend, Glück, Weisheit, Huld und Majeftät«, welche er auf der Stirn des Kaifers thronen fah. Auch von dem vorftrebenden Geifte, den die Devife »plus ultra« erwarten läfst, merkt man Nichts. Eine erkältende Nüchternheit haucht uns an; Berechnung und Zähigkeit fcheinen den ganzen Inhalt diefer Seele auszumachen. Und doch, welch' eine Leiftung diefes Bild gewefen fein mufs, ergiebt fich daraus, dafs Karl dadurch bewogen wurde, den Maler »als den Apelles feiner Zeit« mit dem Privileg auszuftatten, das jenem Alexander der Grofse ertheilt und wonach künftig nur er allein ihn portraitiren follte. Laut des am 10. Mai 1533 in Barcelona vollzogenen Patentes ernannte er ihn zum Mitglied des kaiferlichen Hofes unter dem Titel eines Pfalzgrafen, ein Rang, womit der goldene Sporn, die goldene Kette und eine Anzahl erheblicher Gerechtfame verbunden waren, welche Tizian reichlich auszunutzen verftand.

Am Hoflager zu Bologna hatte er auch das Porträt des ritterlichen Cardinals Ippolito de' Medici ausgeführt, das jetzt Beftandtheil der Galerie Pitti ift. Der junge Mediceer, den wenige Jahre fpäter ein vorfchneller Tod um die grofsen Hoffnungen betrog, die ihm damals lächelten, liefs fich, da er frifch aus dem Türkenkriege kam, in dem phantaftifchen magyarifchen Feldherrnkoftüm malen, obgleich er dort nicht gerade viel Lorbeer gepflückt hatte. Intereffanter war die ebenfalls in jener Zeit an Tizian gelangte Aufgabe des durch Zufatz mehrerer fymbolifcher Figuren bereicherten Doppelbildniffes des Marchefe del Guafto und feiner Gattin. Diefe fogenannte »Allegorie des Davalos« ift uns in drei verfchiedenen Faffungen erhalten, welche trotz ihres ungleichen Kunftwerthes doch alle im Wefentlichen auf des Meifters eigene Hand zurückgeführt werden. Das Hauptexemplar ift zweifellos dasjenige des Louvre, mit welchem die beiden Wiederholungen im Belvedere zu Wien weder im Ausdruck noch im Colorit wetteifern können. Das urfprüngliche Bild war die verklärte Erinnerung an den thränenreichen Abfchied der beiden Gatten, als Davalos, einer der Paladine Karl's im lombardifchen Kriege, im Herbft 1532, den Oberbefehl gegen die Türken erhielt, einen Ruf, der bei der damaligen Kampfesweife der Ungläubigen als die gefährlichfte Ehre betrachtet wurde. Bei feiner glücklichen Heimkehr entftand das reizvolle Halbfigurenbild, auf welchem wir, nach Angabe der Berichterftatter, Maria von Aragonien zur Seite des im Harnifch neben ihr ftehenden Gemahls erblicken, der feine Hand auf ihren Bufen legt, während fie eine Kryftallkugel

als Symbol des zerbrechlichen Glückes im Schoofse, über den Wechfel der Gefchicke nachfinnend von Hymen, Amor und Victoria getröftet wird, die fich ihr huldigend nahen. Die Repliken zeigen theilweife andere allegorifche Figuren und einzelne Umftellungen, wodurch die Gruppe neue Gedankenwendung erhält.*) Der Marchefe del Guafto, der ein grofser Kunftfreund war und bereits Bilder von Tizian befafs, erfcheint nochmals auf dem im Jahre 1541 vollendeten arg befchädigten Gemälde der »Allocution« (jetzt im Mufeum zu Madrid), wo der Feldherr nach Art eines römifchen Imperators mit feinem den Helm haltenden Söhnchen dargeftellt ift, wie er die Vertreter des Heeres anredet. Tizian hat den fchönen vollbärtigen Krieger noch öfter gemalt; für ungerechtfertigt jedoch gilt die Bezeichnung des Portraits der Galerie zu Caffel.

Auffällig genug, aber nichtsdeftoweniger erwiefen ift, dafs Tizian gelegentlich auch Bildniffe von Zeitgenoffen auf Grund fremder Vorlagen lieferte, wie er in feinen jungen Jahren (was oben bereits erwähnt ift) Reproductionen von Portraits Verftorbener gemalt hatte. Dies war der Fall bei dem Portrait Franz I. von Frankreich. Aus Aretin's Briefen wiffen wir, dafs Tizian den König nicht gefehen hatte; dennoch hat er, fei es nach einem andern Bilde, fei es nach Medaillen (letzteres ift wegen der Profilhaltung wahrfcheinlicher), die Züge deffelben nicht blofs in ihrer pikanten Schärfe, fondern auch mit dem Ausdrucke ritterlicher Galanterie wiedergegeben, der den grofsen Feind Karl's V. zugleich als deffen phyfiognomifchen Gegenfatz darftellt, und den wir in der Skizze der Sammlung Giuftiniani in Padua wie auf dem ausgeführten Exemplar im Louvre vorfinden. —

Befremdlicher noch ift die Entftehung des Portraits der Markgrafin Ifabella von Mantua, welches die Galerie des Belvedere in Wien befitzt. Diefe Fürftin, die Mutter feines Gönners Federigo Gonzaga und enthufiaftifche Liebhaberin der Künfte, kannte Tizian perfönlich, und er hatte gewifs Gelegenheit genug, ihre Züge bildlich feftzuhalten. Dennoch ift wenigftens das Bild, das er uns von ihr hinterlaffen hat, aller Wahrfcheinlichkeit nach nicht vor der Natur gemalt. Ifabella war 1474 geboren, ihr Portrait im Belvedere zu Wien macht den Eindruck einer Dame von ungefähr 30 Jahren, aber die Vortragsweife ift anders als fie bei Tizian um das Jahr 1504 vorausgefetzt werden darf, zu welcher Zeit er überdiefs fchwerlich fchon am mantuanifchen Hofe bekannt war. Die technifche Fertigkeit läfst vielmehr eine weit fpätere Ausführung vermuthen. Nun befitzen wir einen Brief Ifabella's an den mantuanifchen Gefchäftsträger Benedetto Agnello vom März 1534, worin die Fürftin ihm befiehlt, »ihr Bildnifs, welches Tizian habe, um ein ähnliches darnach zu malen, baldigft wieder zurückzufchicken, da die Eigenthümer deffelben es dringend verlangten.« Ift nun das Wiener Bild jenes Portrait, welches Tizian nach der hier erwähnten Vorlage gemacht hat — und diefs erfcheint nach Stil und Wefen deffelben durchaus annehmbar — fo hat die Marchefana die Frauenklugheit gehabt, fich von dem Meifter in jugendlicherem Ausfehen darftellen zu laffen, als fie zur Zeit befafs. Dafs Tizian dabei eigene Eindrücke nützen konnten, möchte man nach der fprühend lebendigen Auffaffung allerdings glauben, und es ift ja fchliefslich durchaus ftatthaft, in dem Original, das er benutzte, eine eigenhändige frühere Arbeit zu vermuthen.

*) Das Wefentliche der Compofition kehrt wieder auf dem der fpäteften Zeit angehörigen Bilde »Ausrüftung Amors« in der Galerie Borghefe in Rom, welches der Holzfchnitt auf S. 41 zeigt.

In jüngster Zeit hat Thausing in einem nicht blofs auf kunst- und costümgeschichtlichem, sondern zugleich auch gynäkologischem Apparat beruhenden Essay die Akten mehrerer tizianischer Frauenbilder — der Bella, der Venus in der Tribuna der Uffizien und der Herzogin Eleonore della Rovere — revidirt und kommt zu dem Schlufs, dafs alle drei und vermuthlich auch das unbenannte halbnackte Madchenbild der Belvedere-Galerie in Wien Bildnisse der Tochter Isabella's seien (²) Zieht man zunächst das letzterwähnte Bild in Betracht, so mufs der portraitmäfsige Charakter desselben zugestanden werden; auch eine gewisse Aehnlichkeit mit der sogenannten »Venus von Urbino«, welche aus der Sammlung der Rovere stammt, ist nicht zu leugnen, und die Verwandtschaft dieses Bildes mit der »Bella« hat man fast von jeher stillschweigend gelten lassen. Nach Thausing's eingehend begründeter Annahme hätte Tizian in dem Wiener Bilde die junge Eleonore etwa in dem Jahre ihrer Vermählung (1509) und einige Jahre später in der »Venus« und der »Bella« dargestellt. Die Sittenfreiheit der Frau im Renaissance-Zeitalter, hervorgegangen aus der angeborenen, noch heute bemerkenswerthen Naivetät der Italienerinnen und dem Bildungs- und Rangbewufstsein, erreichte damals einen Grad, der uns heute, und zumal uns Nordländern, einfach schamlos erscheinen würde. Damen, welche im Stande waren, die Verse Ariost's und seiner Genossen von Mannern vorlesen zu hören — und das gilt ja unter Andern gerade von Isabella von Este — waren auch im praktischen Leben von allen Vorurtheilen emancipirt. Dazu kam noch zweierlei: einmal der unbedingte Respect vor aller Schönheit, der den Italienern überhaupt eigen ist, und andrerseits die Sicherheit namentlich der vornehmen Frau gegenüber dem Untergebenen, ein Ueberbleibsel des heidnisch-römischen Unterschiedes zwischen Herren und Sklaven, in deren Verkehr der Anstand nach unserem Begriff kaum existirte. Wie weit aber diese Grenzen eben in jener Zeit ausgedehnt wurden, lehren z. B. die Berichte vom englischen Hof. Wenn eine Gemahlin König Heinrich's VIII. sich beim Bade gelegentlich von ihren Lords bedienen liefs, so wird man es nicht befremdlich finden, dafs ein Künstler wie Tizian beim Lever einer italienischen Fürstin zugegen war, umsoweniger, da es sich um eine Huldigung handelte, welcher die Eitelkeit schöner Frauen zu allen Zeiten zugänglich gewesen ist. Nach der Anschauung der Renaissance wurde dadurch die Tugend der Frau, welcher infolge der sittlichen Abhärtung durch die männische Geisteszucht ohnehin ein weiter Spielraum gegeben war, keineswegs verletzt. Wenn uns Vorkommnisse, wie die vermuthete Thatsache, dafs Tizian vornehme Damen der ihm wohlgesinnten Höfe nackt gemalt habe, nicht besonders gemeldet worden, so liegt darin noch kein Beweis gegen ihre Glaubwürdigkeit; vielmehr dürfen wir schliefsen, es sei dergleichen gar nicht besonders auffällig erschienen. Vergleichbar ist die Freiheit, mit der spätere Künstler, wie sattsam erwiesen ist, ihre eigenen Frauen so malten. Fällt hierbei der für unser sittliches Gefühl allerdings stärkste Anstofs der Voraussetzung einer Enthüllung vor fremden Augen hinweg, so bleibt dafür der vielleicht nicht weniger empfindliche, dafs solche Bilder nachher und meist noch bei Lebzeiten der Dargestellten der Betrachtung Anderer preisgegeben wurden.

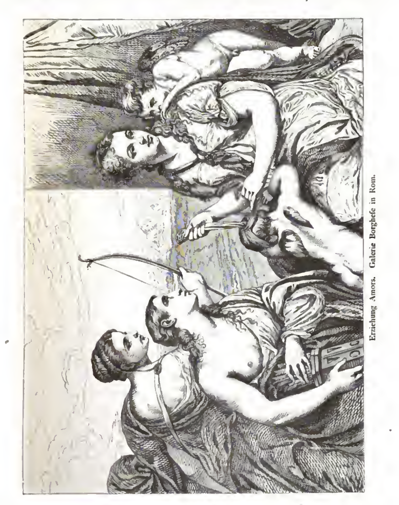
Eleonore Gonzaga, vermählte Herzogin von Urbino, die wir in den obenbezeichneten vier Gemälden, zu denen noch eine Replik oder freie Copie des Wiener Bildes in Petersburg kommt, in verschiedenen Altersstufen wiedererkennen

follen, ift eine der beftbeleumdeten Frauen ihrer Zeit, deren Eheleben fo makellos erfcheint, wie es reich an fchweren Schickfalsfchlägen war. Ihr Gatte, Francesco Maria della Rovere, ein Verwandter Papft Julius' II., wurde Spielball der Ränke Leo's X., verlor zweimal das durch Adoption erworbene Herzogthum von Urbino und hielt meift in Pefaro Hof, wo Eleonore ihn in der Regierung vertreten hat, wenn er zu Felde lag. Als einer der letzten fürftlichen Condottieri während der dynaftifchen Umgeftaltung Italiens durch Karl V. übernahm er als Partifan des Kaifers im Jahre 1537 den Oberbefehl über die Heeresmacht der kaiferlich-päpftlich-venezianifchen Liga gegen den Halbmond.

Während er zur Uebernahme feines neuen Commandos in Venedig weilte, hat ihn Tizian portraitirt. Das Bild (in der Uffizien zu Florenz) giebt den berufsmäfsigen Kriegsmann zu erkennen. Wir lefen aus den markirten Zügen und dem galligen Ausfehn das cholerifche Naturell des Rovere, der in feiner leidenfchaftlichen Aufwallung zweimal einen Mord begangen hatte und trotz feiner geringen Körpergröfse an tollem Wagemuth es mit jedem Zeitgenoffen aufnahm. Im Hintergrunde des Bildes find die Abzeichen des Generalissimus angebracht, aber fie follten ihm nicht mehr vorgetragen werden, denn er ftarb noch vor Beginn des Feldzugs an Gift. — Das Portrait der Herzogin, das eben damals entftand und das die Urkunde bildet, von der wir bei Beurtheilung der vorhin aufgeführten Bildniffe Eleonorens zurückfchliefsen müffen (jetzt ebenfalls in den Uffizien) gehört zu den Werken Tizian's, die bei ihrer Entftehung am meiften bewundert worden find, und hier fowohl wie bei dem Portrait Francesco Maria's trifft der Panegyrikus Aretin's das Rechte, obgleich er, als er ihn mit der einen Hand niederfchrieb, in der anderen fchon die Dukaten wog, die ihm der Connetable von Montmorency für Unterftützung der gegnerifchen Sache zahlte. Es ift als wenn an den Zügen Leonorens, die hier als 40jährige Frau vor uns fitzt, fchon der Schatten von kommenden Ereigniffe vorüberglitte; fo ernft fieht fie aus, obgleich die Jahre den Reiz des »keufchen, lieblichen Wefens«, das Arioft ihr nachrühmt, noch nicht ausgelöfcht haben. Mit Erfolg hat Thaufing in dem oben erwähnten Effay die hervortretenden Merkmale der Toilette geprüft und dabei herausgefunden, dafs etliche Schmuckftücke, die uns hier und auf dem Bilde der Bella begegnen, die Annahme der Identität des Originales unterftützen. Die Richtigkeit derfelben zugeftanden, ift es höchft anziehend, das allmähliche Reifen diefer Phyfiognomie aus Lenz zum Sommer und Herbft des Lebens zu beobachten.

Auf alle Fälle lehrt jener Vergleich, dafs der Begriff der »Courtifane«, der in der Folgezeit bei Befchreibungen tizianifcher Huldgeftalten ohne Namen faft unterfchiedslos in Anwendung kam, mit Einfchränkung zu brauchen ift. Die völlig aus der Luft gegriffene Legende, wonach der Meifter in einem freien Verhältnifs zu Palma's Tochter geftanden haben foll, hat die leichtfertige Auffaffung der vermeintlichen Idealportraits offenbar unterftützt. Zwei derfelben, die fchönen palmesken Frauenbildniffe der Galerien Barberini und Sciarra in Rom (jenes als »Schiava«, diefes als »Bella di Tiziano« bezeichnet) find jetzt ihrem unverkennbaren künftlerifchen Vater wiedergegeben. — Ein noch zu löfendes Räthfel bietet uns das Doppelportrait in Halbfiguren im Louvre, welches unfinniger Weife lange mit der Benennung »Titien et sa Maitresse« beleidigt war. Es zeigt ein wunderfchones Mädchen im Negligé mit der Toilette befchäftigt und hinter ihr in ge-

heimnifsvollem Halbdunkel den Liebhaber, der ihr mittels zweier Spiegel behilflich ift. Jetzt heifst das Bild »Alfonfo von Ferrara mit Laura Dianti«, und diefer officielle Titel hat in der That Wahrfcheinlichkeit für fich; denn wie fehr



Erziehung Amors. Galerie Borghefe in Rom.

fich auch der dienftbefliffene Mann im Schattendämmer verfteckt, man erlaufcht von feinen Zügen doch fo viel, dafs die Aehnlichkeit mit Tizian's beglaubigtem Portrait des Herzogs von Ferrara nicht abzuweifen ift. Und die fchöne Laura Euftochio durfen wir uns weit eher fo wie diefes in all' feinem Liebreiz fo hold

melancholifche Gefchöpf, als wie jene vornehme Dame mit dem Mohrenknaben vorftellen, von der früher die Rede gewefen ift. Auch würde für die Entftehung des Bildes etwa das Jahr 1520, in welchem das Verhältnifs Alfonfo's und Laura's feine Flitterzeit feierte, ganz annehmbar fein. Etwas von der eigenthümlichen Trauer des Schönen, in welcher fich das Schickfal der Vergänglichkeit als halbbewufste Stimmung ausfpricht, hat auch die »Flora« der Uffiziengalerie an fich, und darin liegt es, dafs diefer verführerifchen Enthüllung jede Spur gemeiner Sinnlichkeit abgeht. Gleichviel, ob fie beim An- oder Auskleiden befchäftigt ift, wie fie vor uns fteht in der Fülle der Reize, angethan mit den die Form nur fanft umfchmeichelnden Gewändern, und ihre Blumen dem unfichtbaren Freunde — aber nicht dem Befchauer — darreicht, ift fie eine rührende Erfcheinung, die dem ftürmifchen Verlangen Einhalt gebietet. Sie fchon könnte ohne Furcht die Hülle finken laffen, wie ihre ftolzeren Nachbarinnen in der Tribuna, die »Venus von Urbino« und die »Venus mit Amor« es gethan haben. Vergleicht man diefe beiden Geftalten, fo wird alsbald deutlich, wie fich Portrat und Idealfigur unterfcheiden: dort eine Individualität mit fpecififchen, nicht durchaus muftergiltigen Eigenthümlichkeiten der Erfcheinung, hier untadeliges Ebenmafs. »Auf dem Lager von verblichenem lackfarbenen Sammet ausgeftreckt, hält fie das Laken und einen Blumenftraufs in der Linken, den Ellenbogen auf das feine Linnen des Pfühles geftützt, an das fie fich lehnt; der rechte anliegende Arm folgt dem Auf- und Abwogen von Leib und Hüfte. So ruhend wendet fie fich und horcht auf Cupido, der flüfternd über ihre Schulter blickt und feine zarte Hand auf ihren Hals legt. Der harmlofe Sinn der Gruppe wird durch den am Ende des Lagers beim Köcher liegenden Pfeil angedeutet; die Vafe auf dem Tifch enthält Rofen und Nelken, ein Hündchen zu Füfsen der Göttin blickt nach der Eule auf der Baluftrade. Hinter diefer und den aus Wollftoff beftehenden rothen Gardinen ftreckt ein Baum die Fülle feiner Zweige malerifch in den Wolkenhimmel, und ein buchtenreicher See befpült Felfen und ferne Ufer, die weiterhin fich an das im bläulichen Dämmer des Abendfcheines verfchwimmende Cadoriner Hochland fchliefsen. Die Sonne geht in grauem Nebelflor unter, und im Zwielicht erfafst das Auge in gemeffener Entfernung nach und nach Gegenftande, die, je länger man fie anfchaut, an Deutlichkeit zunehmen — ein fein gewähltes Beleuchtungsmotiv für das Geheimnifs der Enthüllung ... Die Gruppe als folche, naturwahr trotz der Antike, fprüht Leben und ift in mildbraunlichem Gefammtton warm colorirt. Die Formen der Göttin fchwellen in ambrofifcher Fülle und Kraft, jede Muskelverfchiebung ift genau beobachtet, jeder Zoll pulfirendes Fleifch.«

Wir befitzen bekanntlich von Tizian's Hand eine ganze Generation folcher Huldinnen, fodafs wir an ihnen den Wandel des weiblichen Ideals, das ihm zu den verfchiedenen Zeiten vorfchwebte, verfolgen können, wenn auch ohne Frage der Gefchmack der Befteller und die Befchaffenheit der Modelle in den fpäteren Jahren Tizian's mehr und mehr Einflufs auf die Behandlung gerade diefer Sujets gehabt hat. Das Verlangen nach Darftellung der weiblichen Schönheit nahm, feit Tizian es zu befriedigen begonnen, derart überhand, dafs zahlreiche Nachahmer und auch folche, denen der Beruf dazu abging, sich derfelben bemächtigten, zum fchweren Schaden der Würde des Stoffes, der feinen Kunftreiz und feine Berechtigung einzig vom Geifte des Meifters felbft empfangt. Sind wir infolge

deffen genöthigt, fogar bei einigen der fpäteften Venusgeftalten des tizianifchen Ateliers die Anerkennung einzufchränken, fo wird dadurch fein Verdienft keineswegs gefchmälert, dafs er diefem Thema die Clafficität verliehen hat, vermöge deren feine Frauengeftalten fich neben die Heroinen der Antike ftellen dürfen. Und was das bedeutet, das zeigt fich bei der Fortentwicklung der venezianifchen Malerei, welche diefe Darftellungen immer mehr ins Vulgäre zog.

Es ift wohl nicht zufällig, dafs Tizian diejenige feiner berühmten Venusgeftalten, welche der Zeit nach den graziöfen Reigen wahrfcheinlich begann, fchlummernd dargeftellt hat. Diefes Prototyp erkennt man in der häufig wiederholten und noch öfter copirten »Venus in Darmftadt«. Das mädchenhafte Weib erinnert an die fogenannte urbinatifche Venus, an deren Motiv fie theilweife, befonders in der Lage des ausgeftreckten Armes anklingt. Man könnte denken, der Künftler habe uns hier an derfelben Figur den Moment unmittelbar vor dem Erwachen wiedergeben wollen, wodurch trotz des Portraits die gebotene Discretion infofern gewahrt wird, als die Dargeftellte den Blick des Befchauers unbewufst erduldet. Auf dem von anderer Hand herrührenden fchönen Exemplare deffelben Bildes in Dresden war ebenfo wie es noch heute auf der Replik in Dulwich zu fehen ift, urfprünglich ein kleiner Cupido hinzugefügt, im Begriff, die fchöne Schläferin durch einen Pfeilftich zu wecken, doch hat man die Amor-Figur, weil fie zu fehr verdorben war, übermalt. Von Intereffe ift auf diefem und dem Urbilde die Landfchaft, welche den Hintergrund des »Noli-me-tangere« ins Gedachtnifs zurückruft, fodafs man hieraus vielleicht auf ungefähr gleichzeitige Entftehung diefer beiden Werke fchliefsen darf. — Voller erblüht, aber noch jungfräulich erfcheint die »Anadyomene« der Galerie zu Bridgewater (von der neben Venus fchwimmenden Mufchel auch »à la coquille« benannt). Möglicher Weife hat dem Meifter hier das nackte Mädchen von Giov. Bellini (im Belvedere zu Wien) vorgefchwebt, welches gleich diefer Schaumgeborenen ihre Locken ordnet; doch ift nur die Befchäftigung, nicht das Motiv entfprechend. Denn während jene fitzt, fehen wir diefe im Meere ftehend, das ihr bis an die Schenkel reicht. Mit höchft graziöfer Haltung ringt fie das feuchte Haar aus, wodurch der Kopf eine anmuthige, aber auch anlockende Wendung erhält. — Die ftolze Pracht der gereiften Frau, wie fie fchon in der zweiten Venus der Uffizien fich findet, tritt uns auf dem Bilde in der Ermitage zu Petersburg entgegen, welches »Venus mit dem fie bei der Toilette bedienenden Amor« zeigt. Der Knabe hält dem königlichen Weibe, das einen Sammetmantel locker übergeworfen hat, den Spiegel vor, in welchen fie, die eine Hand auf die Bruft legend, mit triumphirender Miene blickt, während ein zweiter Erote ihr Haupt mit dem Kranze fchmücken will. Das Bild, das fich nachweislich beim Tode Tizian's in deffen Haufe befand und fpäter der Sammlung Barbarigo angehörte, ift vielfach copirt worden; eine Wiederholung deffelben lieferte Tizian felbft für König Philipp II.

Den letzten Schritt wagte der Künftler, indem er ein fchönes Weib in der Pracht ihres hüllenlofen Leibes mit einem Sterblichen in der Tracht der modernen Zeit gruppirte, ein Unternehmen, welches den höchften künftlerifchen Takt erfordert. Ob wir hier Göttin oder Geliebte des Ritters vor uns haben, welcher eine gewiffe Aehnlichkeit mit Ottavio Farnefe hat, das ändert Nichts an der Schwierigkeit diefer Aufgabe. Tizian hat fie bewundrungswürdig gelöft und zwar nicht blos dank der Kunftvollendung, die felbft in der Verirrung noch Ehr-

furcht gebieten würde, sondern gerade vermöge des Feingefühls, womit er hier Mann und Weib in der idealsten Vereinigungssphäre, in dem Genuss der Musik verbindet. Während die Gebieterin auf ihrem Lager hingestreckt das Schoosshündchen streichelt, spielt ihr Cavalier, den man vom Rücken sieht, auf der Orgel und wendet sich nur, um das Thier zu beschwichtigen, dessen Gebell den Klang der Töne zu stören scheint. Die Composition; deren Original das Madrider Museum bewahrt und die der Meister mehrfach wahrscheinlich variirend wiederholte, ist in zahlreichen Copien verbreitet. Als die berühmteste und auch schönste muss das Bild der Dresdner Galerie bezeichnet werden. Hier sehen wir zweifellos die Göttin der Schönheit vor uns, mit dem kleinen Cupido zur Seite, der sie bekränzt. Ihre Erscheinung schliesst bei allem unaussprechlichen Liebreiz jede Vertraulichkeit im unlauteren Sinne aus, denn sie »herrschet blos weil sie sich zeigt«, und der hier zum Minstrel gewordene Ritter mit der Laute (in welchem man den König Philipp von Spanien hat erkennen wollen) wird zum willigen Sklaven. Dennoch hat das Werk technische Eigenthümlichkeiten, deren pikanter Reiz die Hand des Meisters verleugnet, obwohl es nichtsdestoweniger als sein geistiges Eigenthum in Anspruch genommen werden muss.

Indem wir nach dem Ueberblick über diese die verschiedensten Phasen des tizianischen Stiles vertretenden Werke verwandter Gattung wieder zur geschichtlichen Erzählung zurückkehren, müssen wir zunächst des Besuches erwähnen, den der Meister im Gefolge des Herzogs von Mantua im Mai 1536 dem Kaiser während des Hoflagers zu Asti abstattete. Der damals in Vorbereitung begriffene Kriegszug gegen Frankreich gönnte zwar den Betheiligten wenig Musse, dennoch erweiterte Tizian hier, durch Aretin's Empfehlungen unterstützt, den Kreis seiner Gönnerschaft, und die nächsten Jahre zeigen ihn anhaltend mit Ausführung von Portraits beschäftigt, zu denen er wenigstens zum Theil damals Vorstudien gemacht hatte.

Leider sind jedoch gerade von ihnen mehrere verloren gegangen, unter andern das des seltsamsten fürstlichen Ehepaares der Zeit: des alten gebrechlichen Herzogs von Mailand, des letzten aus dem Hause Sforza, und seiner blutjungen Gattin, einer gebornen Prinzessin von Dänemark. Aber es fehlt nicht an Ersatz. Zu den Männern, durch deren künstlerische Verewigung Tizian — um mit Aretin zu reden — »den Anspruch aufhob, den der Tod an ihre Persönlichkeit machte«, gehört Pietro Bembo. Das erste Porträt dieses ehemaligen Genossen des aldinischen Clubs ist uns vermuthlich, wenn auch nur in einer Wiederholung, im Besitz der Familie Nardi in Venedig erhalten; wichtiger noch und jedenfalls sicherer erscheint das zweite in der Galerie Barberini in Rom, welches nach Bembo's Erhebung zum Cardinal ausgeführt wurde. Diesem gelehrten Freunde, der eine Sammlung von Antiken besass, verdankte Tizian auch die Vorlagen zu einer Reihe grosser, jetzt meist verschollener »Cäsaren-Bilder«, welche Federigo von Mantua in den dreissiger Jahren zum Schmucke seines Schlosses bei ihm bestellte. Als Meisterwerk der Charakteristik und des satten malerischen Vortrags, der diese Periode auszeichnet, muss das Bild des venezianischen Admirals (Maris Imperator) »Giovanni Moro« in der Berliner Galerie hervorgehoben werden, das

dank der kürzlich ausgeführten erfolgreichen Auffrischung den lange verdunkelten urſprünglichen Effekt fast wiedergewonnen hat. Auch den ſpaniſchen Geſandten Diego de Mendoza und den Sultan malte Tizian um dieſe Zeit (letzteren nach einer Medaille), doch ſind beide Bilder verſchwunden. Wir erfahren von ihnen durch Vaſari's Bericht, der bei ſeinem erſten Beſuche in Venedig im Jahre 1542 auch das Portrait der weiland Königin von Cypern Katharina Cornaro ſah, welche Tizian in der Erſcheinung ihrer Namensheiligen mit Rad und Palme dargeſtellt hat. Es giebt mehrere Exemplare dieſes mit dem wirklichen Portrait der Königin, wie es Gentile Bellini hinterlaſſen hat, nicht recht zu vereinbarenden Conterfei's; das beſte und vielleicht theilweiſe von Tizian's Hand ausgeführte befindet ſich in den Uffizien zu Florenz. Bei dieſer Gelegenheit ſei erwähnt, daſs der Meiſter ſich des jungen toskaniſchen Kunſtgenoſſen förderlich annahm. Er war auf Veranlaſſung Aretin's nach Venedig geholt worden, um bei einem groſsen Faſchingsfeſte der Calza-Brüderſchaft, der venezianiſchen Jeunesse dorée, mitzuwirken, welche Aretin's Komödie »Talanta« aufführte, und der Dichter und Regiſſeur glaubte zur Herſtellung der nöthigen Bühnen-Dekoration ſeines Landsmannes des Aretiners Vaſari nicht entbehren zu können. Tizian war es vermuthlich, der ihn bei den Cornaro's einführte. Er hatte, wie wir ſahen, alte Beziehungen zu dieſem Hauſe, und war gerade damals in der Lage geweſen, demſelben bei der Compoſition ſeiner früher erwähnten »Schlacht bei Cadore« in der Perſon des als Führer der venezianiſchen Truppen verherrlichten (bereits 1527 geſtorbenen) Giorgio Cornaro eine Huldigung darzubringen. Das Portrait dieſes Letzteren von des Meiſters Hand haben wir auſser auf dem oben erwähnten Schlachtgemälde, das nur in Nachbildungen auf uns gekommen iſt, in dem bis in die zwanziger Jahre zurückzuſchiebenden geprieſenen Kleinod der Sammlung zu Caſtle Howard in England, auf welchem Tizian den Edelmann als Liebhaber des Falkenſportes dargeſtellt hat.

Gegen den abgeſchmackten Vorwurf, »Tizian könne nur Portraits malen und Aretin nur Galle kochen«, vertheidigten ſich Maler und Poet bei Gelegenheit der Vollendung eines Bildes der Verkündigung, das die Nonnen des Kloſters Sta. Maria degli Angeli bei Tizian beſtellt hatten, aber des hohen Preiſes wegen nicht annahmen. Das jetzt verſchollene Werk, von Aretin in einem offenen Briefe an ſeinen Freund beſchrieben, wurde nach Spanien geſendet und durch ein Geldgeſchenk des Kaiſers beantwortet, deſſen Eitelkeit durch Zuthat der hier freilich höchſt unpaſſenden Deviſe »plus ultra« mit den Säulen des ſpaniſchen Wappens gereizt worden war. — Die Jahre, von denen zuletzt die Rede geweſen iſt, waren durchaus nicht arm an Kunſtprodukten groſsen Stils. Um 1533 hatte Tizian das »Altarbild für S. Giovanni Elemoſinario« vollendet, welches noch heute an Ort und Stelle hangt. Dank ſeiner Auffaſſung erhält hier die gelaſſene Handlung der Almoſenſpende ein Pathos, das bei aller Energie doch himmelweit entfernt iſt von der Ueberſpanntheit, zu welcher die ſpäteren Italiener im Dienſte der effektbedürftigen Kirche die gleichmüthigſten Geberden ihrer Heiligen aufzubauſchen pflegen. Der groſsartige Zug, der im »Petrus Martyr« hervortrat, erſcheint, entſprechend gemäſsigt, in dieſem Werke wieder, unterſtützt durch Maſſigkeit in der Behandlung der Theile, Entſchloſſenheit der Pinſelführung und Brillanz des Licht- und Farbenſpiels. — Aehnliche Vorzüge ſind es, die das für S. Marciliano gelieferte und ebenfalls dort verbliebene »Tobias-Bild«, welches Vaſari, wie bereits

bemerkt, ungerechtfertigter Weife in eine ganz frühe Zeit fetzt, in diefe Periode verweifen. Das Hauptwerk derfelben aber ift das Riefenbild »Maria's Tempelgang« in der akademifchen Galerie zu Venedig.

Es war für das Gebäude der Carità (jetzt Akademie der Künfte) gemalt, hat aber leider feinen Platz innerhalb des Haufes gewechfelt und dadurch empfindlichen Eintrag gelitten. Denn in dem fogenannten Albergo-Saale war die faft 8 Meter lange und 4 Meter hohe Leinwand derart angebracht, dafs zwei links und rechts die Mauer durchbrechende Thüren in die Bildfläche einfchnitten. Erft als man in unferem Jahrhundert das Gemälde umhing, wodurch es überdiefs in anderes Licht kam, flickte man die von Tizian abfichtlich leer gelaffenen Stellen aus und Sebaftian Santi, dem auch die »Ausbefferung« oblag, bemalte diefelben. Weder der gleichmäfsige Aufmarfch der von links auftretenden venezianifchen Nobili, wie er jetzt ausfieht, noch das gähnende Kellerloch auf der rechten Seite kommt auf Rechnung des Meifters, der die Gruppenreihe gewifs anders disponirt haben würde, wenn er die ununterbrochene leere Wand vor fich gehabt hätte. Es gehörte heroftratifcher Muth dazu, fich dergeftalt an einem Kunftwerke zu vergreifen, obenein wo die Füglichkeit vorlag, es ungeftört zu bewahren. Wir haben es bei diefer herrlichen Compofition wiederum mit einer nur den Venezianern eigenen Form der bildlichen Gefchichtserzählung zu thun, deren Urfprung bei Gentile Bellini zu fuchen ift. Diefer wagte es, legendenhaften Stoff in der anfpruchlofen Weife der Illuftration wiederzugeben und die Allegorie oder Symbolik der älteren Epoche dadurch zu erfetzen, dafs er feinen mit kleinen Figuren und reicher baulicher Staffage angefüllten Bildern den Reiz überzeugender Perfpective und wirkfamer Lichtführung verlieh. So entftand eine Gattung der Profanfchilderei, welche von Carpaccio ausgebeutet, gerade in Venedig ungemeine Popularität erlangte, wie fie denn in Wahrheit die anfprechendfte Erfcheinung deffen bietet, was wir unter Gefchichtsbild im engeren Sinne verftehen. Tizian unternahm es meines Wiffens zuerft, diefe Darftellungsart auf fpecififch heilige Gegenftände zu übertragen und bei Gemälden mit lebensgrofsen Figuren anzuwenden, wie es in dem Bilde des Tempelganges der Maria gefchehen ift. Wir fehen den Vorhof des Tempels erfüllt von Menfchen aller Stände, welche neugierig fragend und murmelnd das wunderbare Kind bis an die Stufen geleitet habe, die es nun emporfteigt, begrüfst vom hohen Priefter und feinen Genoffen. Stattliche Architektur fchliefst den Mittelgrund, und durch die links fich öffnende Gaffe leuchtet von hellem Tageslicht befchienen die gebirgige Ferne, die aufs Neue an Cadore erinnert. Auf die einfachfte Weife find durch Anwendung wiederkehrender Töne und durch klare Lichtführung die zahllofen Einzelheiten zu einer harmonifchen Maffe verbunden, der ganze Hergang aber mit einer Innigkeit und Behaglichkeit erzählt, die kein zweites Bild des Meifters aufweift. — Aehnlichkeit der Auffaffung, ja fogar der Compofition gewahren wir an einem zweiten Bilde aus der heiligen Gefchichte: dem »Ecce-homo« von 1543 im Wiener Belvedere. Die Vertheilung der Architektur, die Auflöfung der Gruppen und die Verbindung der oberen und unteren Figuren durch die Treppe find ebenfo übereinftimmende Merkmale wie die Charakteriftik der Perfönlichkeiten. Aber der genrehafte Zug, der dort fo erfreulich wirkt, ift hier bei dem tragifchen Inhalt der Scene ftörend. Das Bild, in allem Betracht das Mufter der feftlichen Schauftücke Paolo Veronefe's, gewährt noch befonderes Intereffe dadurch, dafs Tizian in der Geftalt des Pilatus

feinem Freund Aretin ein Denkmal gefetzt hat, welches freilich nur diefer frivole Geift ergötzlich finden konnte. Er hatte die Genugthuung, fich auch noch anderweit von Tizian verewigt zu fehen. Das fchönfte feiner uns erhaltenen Porträts ift das der Galerie Pitti in Florenz. »Aus dem energifchen Bogen der Brauen und der Stirnbildung fpricht Gewaltluft, aus den grofsen dunklen Augen feurige Leidenfchaft; felbft das mit Grau untermifchte Haupthaar und die gebleichten Stellen des wohlgepflegten Vollbartes thun der Straffheit der ganzen Erfcheinung diefes gröfsten Renommiften und Federfechters keinen Abbruch.«

Um das Jahr 1545 mag nun auch dasjenige von Tizian's Selbftbildniffen entftanden fein, welches uns fein energifches und durchgeiftigtes Wefen am fchönften vorführt und dabei durch feine Technik noch eine befondere Anziehungskraft ausübt. Dies ift das flüchtig, aber mit meifterhafter Sicherheit hingeworfene Bruftbild der Berliner Galerie, welches dem florentinifchen der Uffizien als Grundlage gedient zu haben fcheint. In etwas jüngeren Jahren erfcheint Tizian fodann auf dem Portrait des Belvedere, das jedoch ebenfo wie das vorige arg gelitten hat, am alteften auf dem um 1560 gemalten Selbftconterfei des Mufeums zu Madrid. Seine Züge kommen aufserdem auf verfchiedenen Gruppenbildern englifcher Sammlungen fowie gelegentlich in hiftorifchen Compofitionen vor, wie z. B. auf der Anbetung des Kindes und Maria's in Pieve di Cadore, wo wir den Maler dienend hinter dem hl. Tizian von Oderzo knieen fehen, und auf dem letzten Werke feiner Hand, der unvollendete Pietà in der Akademie zu Venedig.

Auch von den Bildniffen Lavinia's, der lieblichen Tochter des Meifters, die bis zu ihrer Verheirathung im Jahre 1555 dem Hauswefen des Vaters vorftand, befitzt die Berliner Galerie das vorzüglichfte: jene weltbekannte Mädchengeftalt, die mit reizender Rückbiegung des Oberkörpers eine mit Früchten und Blumen gefüllte Schüffel emporhält und den Befchauer anblickt. Das nämliche Motiv kehrt wieder in einem Bilde der Sammlung Cowper in England und einem der Madrider Galerie, nur trägt Lavinia dort einen Schmuckkaften, und auf dem zweifellos von einem Nachahmer herrührenden fpanifchen Exemplar, wo fie als Tochter der Herodias gedacht ift, das Haupt des Täufers in einem Kredenzteller. Unzweifelhaft echt ift dagegen das aus der eftenfifchen Sammlung ftammende Portrait Lavinia's mit dem Fächer in der Dresdner Galerie. Im höchften Alter fcheint Tizian fie nochmals portraitirt zu haben; wenigftens hatte er ohne Zweifel nur Lavinia im Sinn, als er im Jahre 1559 dem König Philipp das Bild eines weiblichen Wefens anbot, das »die unumfchränkte Herrin feines Herzens fei«. Wir haben durch einen Kupferftich van Dycks und auch fonft noch Kunde von einem jetzt verfchollenen Gemälde, welches aller Vermuthung nach den Greis mit feiner damals in Hoffnung ftehenden Tochter vorftellte. — Hier fei nun noch ein Kinderportrait angereiht, das des zweijährigen Töchterchens Ruberto Strozzi's, welches Tizian im Jahre 1542 gemalt hat und das jetzt der Berliner Galerie gehört, ein in Malerei wie Auffaffung überaus erquickliches Werk von ungezwungenfter Frifche und Freiheit des Vortrags. (3) In demfelben Jahre hatte Tizian den damals elfjährigen Knaben Ranuccio Farnefe gemalt, deffen Bild uns vermuthlich in dem fogenannten »jungen Jefuiten« der Wiener Galerie erhalten ift. Stellt man daffelbe mit dem ebendort als »Apoftel Jakobus d. Ä.« bezeichneten Portrait zufammen, fo entfteht die Gruppe, welche in einer dem

Berliner Mufeum angehörigen Copie wiederkehrt und den jungen Schüler mit feinem Lehrer vorführt.

Das letzterwähnte Portrait mag dem Meifter mit als Einführung am Hofe Paul's III. Farnefe gedient haben, die wiederholt beabfichtigt, endlich 1545 zur Ausführung kam. Auch für den reifften Mann noch ift der Befuch Roms eine bedeutfame Erfahrung. Nicht unvorbereitet betrat Tizian, wie wir wiffen, die Geiftesfphäre Michelangelo's, wenn er auch diefen felbft wirklich erft jetzt kennen gelernt haben follte. Wie fehr feine Phantafie fich mit den Machtgeftalten des florentinifchen Heros verfchwiftern konnte, hatte fich noch kurz vor diefer Reife in den Compofitionen für Sto. Spirito gezeigt, die fich jetzt in Sta. Maria della Salute befinden. Namentlich gilt das von den drei an Kraft des Ausdrucks und Kühnheit der Verkürzung erfchütternd grofsartigen Deckengemälden des »Ifaak-Opfers«, des »Brudermordes« und der »Erlegung des Goliath«. — Im Geleit des Herzogs Guidobald von Urbino, welcher dem Meifter noch wärmere Gunft widmete als fein Vorfahr, betrat Tizian Rom als Gaft des Farnefifchen Haufes. Es waren vorzugsweife praktifche Intereffen, die ihn dorthin führten, und er fetzte die ganze Summe feines künftlerifchen Vermögens darein, um fich die Erfüllung der ihm durch den Papft und deffen Nepoten vorgefpiegelten Verfprechungen, die freilich nie gehalten worden find, zu verdienen. Das mehrmals wiederholte Portrait Paul's III., deffen beftes Exemplar das Mufeum zu Neapel befitzt, gehört zu den allergröfsten Leiftungen der Bildnifsmalerei. Auch einige Gruppenportraits des Papftes mit feinen Angehörigen fowie Einzelbilder der Letzteren zeugen von der aufserordentlichen Leiftungskraft und künftlerifchen Frifche des 68jahrigen Mannes; das merkwürdigfte Produkt der römifchen Zeit aber ift die in verfchiedenen Varianten, am fchönften ebenfalls in der Neapolitanifchen Galerie erhaltene »Danaë«, ein Werk, welches zurückerinnernd an die fruchtbarften Tage feiner Jugend den Duft poefievoller Sinnlichkeit ausathmet, der uns auch aus dem bald nachher für den Cardinal Aleffandro Farnefe ausgeführten, jetzt auf Schlofs Alnwick in England befindlichen Gemälde »Venus und Adonis« beraufchend anhaucht. — Im Belvedere des Vatikan, wo Tizian wohnte, erhielt er den Befuch Michelangelo's. Vafari und Sebaftian, der kurz zuvor, dank der Rechtfchaffenheit feines grofsen Landsmannes, der Gefahr entgangen war, das Amt des Piombo zu verlieren, welches der Papft fchnöder Weife dem Tizian hatte anbieten laffen, dienten ihm als Führer in den Kunftfchatzkammern der ewigen Stadt, in welcher er — was ihm zur Ehre nicht vergeffen werden foll — die Freskomalereien Raffael's höchlich bewunderte.

Die glänzendften Fefttage feines Lebens aber hat der italienifche Meifter auf deutfchem Boden zugebracht. Sein fürftlicher Mäcen, Karl V., entbot ihn nach Augsburg. Tizian erfchien dafelbft im Jahre 1548 während des grofsen Reichstags, der den Höhepunkt der Macht des Kaifers bezeichnet. Aber nicht der Rang, den ihm feine Gnadenkette verlieh, fondern den er fich durch feine Kunft erworben, gab den Anlafs zu diefer ehrenvollen Berufung; denn es galt, geradezu unerhörten Anforderungen zu genügen. Befäfsen wir die maffenhaften Portraits noch, welche Tizian damals entwarf, um fie unmittelbar danach auszuführen, es würde eine Galerie berühmter Perfönlichkeiten zufammenkommen, wie fie kein anderes Zeitalter aufzuweifen hätte. Denn faft alle in Augsburg anwefenden Fürften und Staatsmänner beftellten ihre Bildniffe bei ihm. Unter den erhaltenen



La Fede. Dogenpalaſt zu Venedig.

find glücklicher Weife die zwei bedeutendften Portraits Karls: das »Reiterbild im Mufeum zu Madrid« (S. S. 33) und dasjenige der Pinakothek zu München, welches ihn fitzend in ganzer Figur darftellt. Gewährt das letztere einen Blick in das Seelenleben des Monarchen, wie ihn nur der vollkommene künftlerifche Pfycholog zu geben vermag, fo zeigt ihn das andre in einem grofsen Momente feines Lebens. Es ift das Blachfeld von Mühlberg, über welches der kaiferliche Ritter dahinfprengt in der entfcheidungsvollften Stunde. Karl neigte durchaus nicht zur Ruhmredigkeit, aber dafs er fich von Tizian in diefer Situation malen liefs, bezeugt, welche Bedeutung er jener damals vor Jahresfrift gefchlagenen Schlacht beimafs. Auch fein befiegter Gegner Kurfürft Johann Friedrich von Sachfen, welchen Karl bei fich in Augsburg hatte, ift von Tizian portraitirt worden (Wien, Belvedere), und es mufs als eine befondere Gunft der zerftörungsluftigen Zeit erkannt werden, dafs fie uns die Möglichkeit liefs, die mit gleicher Vollendung ausgeführten Abbilder der beiden Feinde neben einander zu ftellen: dort den Meifter politifcher Rechenkunft mit den bewegungslofen Zügen, — hier den vollblütigen Gefinnungsmenfchen, deffen ftrömendes Blut dereinft den Sieger erbleichen machte.

Noch einmal verweilte Tizian im Jahre 1550 beim Kaifer in Augsburg, der zwar wieder von glänzendem Hofftaat und zahlreichen Vafallen umgeben war, aber jetzt fchon die Schickfalswendung vorempfand, die fo bald folgen follte. Schwermuth hatte ihn ergriffen, feine Gedanken hingen dem Tode nach und er wollte deshalb von Tizian in der Erwartung des Weltgerichts gemalt fein. Aus diefer Veranlaffung ift das im Jahre 1554 vollendete Gemälde des Madrider Mufeums entftanden, welches gemeinhin als »die Dreieinigkeit Karls V.« bezeichnet wurde, eine ganz ungewöhnlich extatifche Compofition, die dem Murillo Ehre gemacht hätte. Im höchften Himmelskreife fitzen die beiden erften Perfonen der Trinität, umgeben von lichtbeftrahlten Cherubim und Seraphim; etwas tiefer in den Wolken fteht die Jungfrau und legt Fürbitte ein für die Sünder, an deren Spitze Kaifer Karl im Sterbehemd und mit abgelegter Krone inbrünftig betend kniet, hinter ihm die Kaiferin, Königin Maria von Ungarn, Don Philipp und Ferdinand. An diefe Gruppe reihen fich die Repräfentanten des alten Teftaments: Mofes, Noah, Hiob, Judith oder eine Sibylle, fowie die Schaar der Propheten, fämmtlich in lebhaften Bewegungen fchwebend. Das Motiv diefes anfcheinend um den Lichtkern der Dreifaltigkeit rotirenden Reigens erinnert fo fehr an Dürer's Allerheiligen-Bild, dafs die Kenntnifs deffelben bei Tizian vermuthet werden kann. Karl nahm das Gemälde nach feiner Abdankung mit mehreren anderen Werken Tizian's in die Einfamkeit des fpanifchen Klofters mit und ift im Anblick desfelben geftorben.

Von biblifchen Darftellungen aus der fpäteren Periode des Meifters ift noch das um 1545 vollendete Bild »Chriftus in Emmaus« nachzutragen, welches, ehemals Eigenthum der Markus-Republik, jetzt im Louvre hängt. Hält Tizian hier in der Auffaffung des Vorganges eine anfprechende Mitte zwifchen Ernft und Gemüthlichkeit — Chriftus erfcheint in heiterer Majeftät, die Jünger andächtig bewegt, aber Koch und Kellner find ebenfo wenig vergeffen wie das Behagen der fignorilen Wohnung —, fo giebt er in dem auf Schiefer gemalten »Ecce homo« und in der »Addolorata« zu Madrid, welche ehedem zu einem Klappaltar verbunden waren, den Eindruck tieffter Melancholie, in dem herrlichen »Johannes Baptista« der

Akademie zu Venedig eine Feierlichkeit und Würde, die den Asceten ins Heldenhafte umwandelt. An diefe der Zeit nach 1550 angehörigen Einzelfiguren fchliefsen fich nun als letzte Compofitionen religiöfen Inhalts nochmals eine Anzahl von Werken hohen Stiles an: zunächft das »Martyrium des hl. Laurentius«, welches um 1558 für die Kirche del Gefù in Venedig gemalt wurde. Mit einer Grofsartigkeit des Figurenbaues und der Anordnung, welche fich wie eine Huldigung an die Genien Michelangelo's und Raffael's ausnimmt, verbindet Tizian hier die packende Wirkung des Nachtftückes. Ebenbürtig fteht diefem ergreifenden Drama, welches dem Virtuofen der Auto-da-fe's, König Philipp dem II., der es fich wiederholen liefs, ein warnendes Schreckbild hätte werden müffen, die heroifche Elegie der »Dornenkrönung« zur Seite, welche das Louvre und in etwas anderer Faffung die Münchener Pinakothek befitzt. Die tiefe Ergebung des Greifes endlich fpricht aus dem gleich erhaben wie rührend aufgefafsten Bilde der »Grablegung Chrifti«, das ganz abweichend von dem weiland mantuanifchen Prachtftück der Parifer Galerie in mehreren unter einander verfchiedenen Ausführungen und Copien vorhanden ift.

Im 85. Lebensjahre noch meldet Tizian feinem Gönner Philipp von Spanien, dafs er unermüdet an den Aufträgen arbeite, die er von ihm empfangen und für die er so fchlechte Belohnung erhielt, dafs er immer und immer wieder in zunehmend demüthigerem Tone den König an feine Zufagen mahnen mufste. Im Jahre 1564 lieferte er das koloffale Bild des »Letzten Abendmahles« ab, welches noch heute im Escurial hängt. Läfst das erftaunliche Werk auch erkennen, dafs dem Meifter theilweis die Cena Lionardo's vorgefchwebt hat, fo ift es doch durchaus mit feinem eigenen Geifte erfüllt und von einer Schönheit des Colorits, in welcher er nur fich felber nachahmen konnte.

Nicht minder bewährte fich die unverfiechbare Kraft feiner Hand und feiner Phantafie an profanen Darftellungen. Denn wenn auch die Sicherheit der Zeichnung in diefen fpäteften Arbeiten nachläfst, fo wufste ihnen der Meifter einen Vortrag zu geben, welcher die Schwäche verhüllt. Diefe Bemerkung drängt fich angefichts der offenbar als Seitenftücke componirten beiden Bilder »Diana und Aktäon« und »Diana mit Kalifto« auf, welche urfprünglich für Spanien gemalt, jetzt der Sammlung Ellesmere in London angehören, figurenreiche Gruppen von klaffifcher Schönheit der Anordnung. Er übertraf aber diefe Leiftungen noch in dem grofsen Bilde des Louvre, welches irriger Weife als »Venus von Pardo« bezeichnet, vielmehr das Abenteuer Jupiters mit Antiope zum Gegenstande hat. Wir haben es hier mit einem im grofsen Stil behandelten Paftoralftück zu thun, deffen Hauptfiguren, vor allen die fchöne fchlummernde Nymphe, den Wundergebilden der Epoche getroft an die Seite geftellt werden können, in welcher die edelften Venusgeftalten Tizian's entstanden waren. »Prächtig in ihren Contraften, find die Töne des Bildes an fich lebhaft und fonor, Fleifch und Stoff, weiblicher Reiz und männlicher Nerv individuell und mannigfaltig behandelt, Licht und Dämmer fchlechthin meifterlich über die Figuren und die zauberifch anmuthige Landfchaft ergoffen.«

Einige Jahre zuvor hatte Tizian noch einmal für feine Heimathftadt eines jener monumentalen Ceremonienbilder zu malen, welches jeder Doge von Venedig zum Gedächtnifs seines Regiments dem Staate zu hinterlaffen und der jeweilige Inhaber der »Sanseria« zu liefern verpflichtet war. Aber nicht der Verherrlichung

des lebenden Fürften, fondern der eines fchon geraume Zeit verftorbenen galt die Compofition »La Fede«, die noch heute als eins der intereffanteften gefchichtlichen Denkmäler im Markuspalafte hängt. S. S. 49.) Antonio Grimani, der hier knieend vor der Vifion des Glaubens (daher die Bezeichnung »Fede«) dargeftellt ift, gehört zu den tragifehen Helden der undankbaren Republik. Erft ein gefeierter Admiral, dann als Staatsgefangener mifshandelt, wurde er fchliefslich noch zur Herzogswürde erhoben, aber die Erinnerung an die graufige Vergangenheit trübte fein Bild im Gedächtnifs der Venezianer, die nach Art der menfchlichen Schwäche ihm das Unrecht nie ganz verzeihen konnten, das fie ihm angethan, und erft viele Jahre nach feinem Tode wurde ihm die Ehre diefes Votivbildes zu Theil. Die Zeit hat die Unbill wett gemacht, indem fie, während fo viele derartige Gedenkftücke untergegangen find, gerade diefes verfchonte, weil es fpäter als üblich vom Staate übernommen wurde. Haben auch offenbar Schülerhände Antheil an dem umfangreichen Werke, fo trägt es doch nichtsdeftoweniger den Stempel des genialen Meifters, der in dem Bilde gewiffermafsen der Stadt Venedig fein Teftament hinterliefs. — Tizian erlebte auch noch, dafs hart an der Stelle, wo Antonio Grimani einft die Niederlage erlitt, die ihn ins Unglück ftürzte, der gröfste Sieg der Chriftenheit über die Türken erfochten ward. Auch diefes Erreignifs hat er verherrlicht in der »Allegorie auf die Schlacht bei Lepanto«, die Philipp von Spanien bei ihm beftellte und die den König mit feinem neugeborenen Infanten auf dem Arm dankopfernd darftellt.

Ganz zutreffend fchildert Vafari, welcher 1566 zuletzt in Venedig war, den Altersftil Tizian's, wenn er fagt: »feine fpäteren Schöpfungen find fo flott mit Pinfelftrichen und Drückern gemalt, dafs man in der Nähe nichts zu erkennen vermag, aber von ferne fehen fie vollendet aus. Das ift die Vortragsweife, die fo Viele nachzuahmen trachten, ohne damit zu Stande zu kommen. Der Grund liegt in der irrigen Meinung, folch eine Arbeit fei mühelos hingeworfen. Ganz im Gegentheil ift fie das Refultat unabläffigen Fleifses, wie Jeder fich überzeugen kann, und ebenso überlegt wie fchön und wirkfam, denn fie gibt den Dingen Leben und zeigt die Kunft ohne die Mittel merken zu laffen.«

Diefes Urtheil gilt auch in vollem Maafse von dem Bilde, welches Tizian im Jahre feines Todes, dem 99ten, begonnen, aber nicht mehr vollendet hat: die »Pietà« in der Akademie zu Venedig. Auf den erften Blick ein Chaos von Farbenmaffen, klärt fich daffelbe bei dauernder Betrachtung zu einer erfchütternd grofsartigen Compofition, und auch in diefer durch die pietätvolle Hand des jüngeren Palma zum Abschlufs gebrachten, dann mannigfaltig angetafteten Mumie des tizianifchen Stils ift ein Geift erkennbar, der an den äufserften Schranken irdifchen Dafeins wohl fein Ende fand, aber nicht feine Kraft verlor.

Tizian ftarb am 27. Auguft 1576 an der Peft und wurde am folgenden Tag, den berrfchenden Ausnahmegefetzen zum Trotz, mit aller Feierlichkeit in Sta. Maria dei Frari beftattet.

LXX. LXXI.

JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO.
PAOLO CALIARI GEN. VERONESE.

Von

Hubert Janitfchek.





Jacopo Robusti gen. Tintoretto.

Geb. in Venedig 1518; gest. ebenda 1594.

Wenn in Tizian der venezianifche Kunftgeift in feiner ganzen Eigenthümlichkeit die letzte Höhe erreicht hat, fo bezeichnet Tintoretto fchon die Zerfetzung, den Verfall desfelben. Nicht dafs ein unbedeutendes Talent unter der Laft erlage, die grofsen Traditionen eines Bellini, Giorgione, Tizian weiter zu vertreten; es fpricht vielmehr eine geradezu immenfe Begabung aus Tintoretto's Schöpfungen, und der Grund des Verfalls liegt in der eigenthümlich gearteten Natur des Meifters und an der falfchen Maxime, welche feine künftlerifche Erziehung beftimmt. Tintoretto hat eine fo fcharfe gefunde Naturanfchauung, wie nur feine gröfsten Vorganger; aber die Verwerthung derfelben für fein eigenes Schaffen erleidet in den meiften Fällen eine bedeutende Einbufse durch fein ungeftümes Naturell, welches fich nicht zufammenzufaffen vermag, dem Gefchauten künftlerifch befonnen Ausdruck zu geben, die Geftaltungskraft bis zur Vollendung in gleichmäfsiger Energie zu erhalten. In den meiften Fällen bringt er es defshalb nur zum flüchtigften künftlerifchen Ausdruck feiner bildnerifchen Gedanken, denn fchon führt ihm der ungeftüme Flufs feiner Phantafie neue Bilder, neue Impulfe zu. Nicht die Haft des Schnellmalers — der leicht producirt, weil er ohne Empfindung der Welt producirt — ift es, die ihn vorwärts treibt, fondern der Mangel an Kraft, der über ihn herftürmenden, Geftaltung heifchenden Ge-

danken Herr zu werden. Solch ungeftümes Wefen bedingt es dann, dafs er die Dinge nur in momentaner Zuftändlichkeit, nicht in ihrem ewigen Dafein zu fchauen vermag: hier ift die Quelle des Bizarren, das bei Tintoretto eine fo grofse Rolle fpielt.

Dann tritt auch noch eine Erziehungsmaxime hinzu, die verwirrend, trübend wirken mufs, weil fie Vereinbarung von völlig Unvereinbarem anftrebt. Tintoretto laborirt wirklich an der fixen Idee, Michel Angelo's Zeichnung mit Tizian's Colorit vereinigen zu können, ohne zu bedenken, dafs dies und jenes nur das letzte Refultat einer ganz verfchieden gearteten künftlerifchen Organifation ift. Dazu mangelt ihm das kalte Blut der Eklektiker, die confequente Durchführung diefes Prinzips beharrlich anzuftreben, um wenigftens zu einem Scheinrefultat zu gelangen; Michel Angelo's Art der Zeichnung fteht ihm bis zu einem gewiffen Grade näher und geht dann eine meift recht wunderliche Ehe ein mit einem Naturalismus, der, refoluter als jener der grofsen venezianifchen Vorgänger, fchon auf jenen der Neapolitaner hinweift; dem Tizian aber in der Farbe nachzueifern, wird mit fortfchreitenden Jahren ein immer felteneres Beftreben, mögen folche Tizianifche »Reminiscenzen« immerhin auch noch in feiner fpäteren Zeit wahrzunehmen fein. Im Ganzen aber hindert ihn felbft an einer äufserlichen, erfolgreichen Nachahmung von Tizian's Colorit ein Doppeltes: die von Tizian verfchiedenen Ziele, wodurch Tintoretto die Wirkung des Kunftwerkes zu erreichen fucht, dann die Haft feiner Produktion, die eine von Tizian durchaus verfchiedene Maltechnik fordert. Tizian wirkt durch Darftellung der ganzen fchönen Exiftenz, die er defshalb von allen Seiten gleichmäfsig vom Lichtftrom umfluten läfst, und feine Modellirung ift nicht felten blofs durch das Abftufen kälterer und wärmerer Töne bewirkt; Tintoretto's Drang zum ftark Bewegten, Charakteriftifchen, ja Bizarren fucht auch einen dem entfprechenden, fcharf accentuirten, malerifchen Ausdruck: ftarke, kraftige Schlagfchatten, wirkungfördernde Lichteffekte finden eine mehr als mafsvolle Anwendung. — Dann zwingt die Haft, mit welcher Tintoretto producirt, den Künftler zu einer Maltechnik, die nicht zu feinem Heile von der der grofsen Vorgänger abweicht und fchon die Maltechnik der Verfallzeit einleitet. Wenn er nicht gar prima malt — wie dies nicht felten der Fall ift, — grundirt er ohne Rückficht auf die Lokalfarbe mit Grau, indem er dies dem Schwarz nähert, für befchattete und dem Weifs für belichtete Partieen. Darauf fetzt er dann fogleich die Deckfarbe, ohne fich in den meiften Fällen um eine feinere Zufammenftimmung der Lokaltöne durch Lafuren zu bekümmern. Daher auch die Kärglichkeit an wechfelnden Nüancen der Töne, die auch feinen gut erhaltenen Bildern oft den Charakter roher Durchführung verleiht. Seine unzähmbare Arbeitshaft zwingt ihn dann das ftärkfte Seccativ zu gebrauchen; die Folge davon ift, dafs das Schwarz der Untermalung bald durchfchlägt — woher es dann kommt, dafs fo viele feiner Bilder ganz dunkel geworden find, jeden Farbenreiz verloren haben. Ausnahmen, die zumeift feiner Jugendzeit, doch auch fpäteren Schaffensperioden angehören, feien freudig anerkannt; da untermalt er mit empfundener Qualität der Lokalfarbe und läfst es fich nicht verdriefsen durch forgfältige Anwendung von Lafuren eine feinere Abtönung der einzelnen Potenzen und damit eine gröfsere Harmonie der Totalwirkung anzuftreben; die Refultate find dann höchft erfreulich, und Tintoretto ftellt fich in folch feltenen Werken den gröfsten Meiftern an die Seite.

Was dagegen die Zeichnung Tintoretto's betrifft, fo zeigt er fich meift auch dann noch darin tüchtig, wenn die Behandlung der Farbe eine fchon wahrhaft cynifche Frechheit zeigt. Nur felten ertappen wir ihn bei Fehlern gegen die anatomifche Wahrheit und Richtigkeit, obgleich er vor der Löfung gewagtefter Probleme nicht zurückfcheut. Dabei ift aber jeder Schein von Mühfamkeit vermieden, indem eine ftaunenswerthe Kenntnifs der Formen es ihm möglich macht, mit völliger Freiheit über diefelben zu fchalten. Diefe allerdings fchuldete Tintoretto einzig feinem beharrlichen Fleifse. Er zeichnet nach lebenden Modellen und nach Gypsabgüffen (befonders waren es die vier allegorifchen Compofitionen Michel Angelo's in der Capelle der Mediceer, die er in Copien des Daniele da Volterra unabläffig ftudirte) bei Tagesbeleuchtung und noch mehr bei Kerzenfchein; Letzteres nicht blos um wirkfame Lichteffekte aufzufinden, fondern auch eine energifchere Profilirung fich anzueignen. Und dies nicht genug; gleich Michel Angelo holt er fich am Secirtifch des Anatomen die Kenntnifs, welche äufserfte Muskelleiftung er feinen ftürmifch bewegten Figuren zutrauen darf. Nicht minder locken ihn die fchwierigften Verkürzungen; bewufst oder unbewufst eifert er darin dem Pordenone nach, mit welchem er überhaupt manchen charakteriftifchen Zug gemein hat.

Jacopo Robufti wurde als der Sohn eines Färbers (tintore, daher der Name des Sohnes »Tintoretto«) und venezianifchen Bürgers, Battifta Rubufti, im Jahre 1518 geboren (Anm. 1.). Schon in den Kinderjahren zeigte fich fein Talent und feine Neigung für die Malerei. Da die Verwandten dies bemerkten, brachten fie den Knaben fogleich zu dem gröfsten Meifter der Stadt, zu Tizian, in die Lehre. Jedenfalls aber war der Aufenthalt des jungen Tintoretto in der Werkftatt des berühmten Meifters ein fehr kurzer. Ridolfi, der ältefte Biograph und warme Anwalt des Tintoretto, erzählt, Tizian habe einmal einige Zeichnungen des Knaben gefehen und hierauf aus Beforgnifs, derfelbe könne in Zukunft feinen Ruhm verdunkeln, feinem Schüler Girolamo (wahrfcheinlich Girolamo Dante, gen. Girolamo di Tiziano) den Befehl gegeben, den jungen Tintoretto fofort aus dem Haufe zu weifen. Das ift nun allerdings kaum glaublich; mag fich auch Tizian als Emporftrebender, eiferfüchtig auf den Ruhm des Giorgione und Pordenone erwiefen haben, dies dem Künftler zuzumuthen, der auf der Sonnenhöhe feines Ruhmes fteht, und gar einem halbwüchfigen Knaben gegenüber, ift lächerlich; der Grund für Tizian's Vorgehen ift wohl darin zu fuchen, dafs feine ganz auf das Harmonifche, auf das Ideal einer freien, offenen, heiteren Schönheit hinftrebende Natur, fich von dem dem Bizarren zugeneigten Geifte des Tintoretto, welcher fich wohl fchon im Knaben offenbarte, auf das Unleidlichfte berührt fühlen mochte. Es wird fich zeigen, dafs auch in Zukunft Tizian in diefer ablehnenden Haltung verharrte. Dafs nun aber Tintoretto felbft und feine Anverwandten das Vorgehen Tizian's gern auf Eiferfucht zurückführen mochten, ift klar; mufste ja doch dadurch der Ehrgeiz des Knaben auf das ftärkfte angeregt werden. Dabei aber fiel es Tintoretto nicht ein, die künftlerifche Bedeutung Tizian's zu unterfchätzen; er glaubte jedoch ihn überflügeln zu können, wenn er deffen vollendetem Colorit die ftrenge Zeichnung und Formengrofsheit Michel Angelo's zugefelle. Daraus entfprang fein eklektifches Programm, das er als Wahlfpruch an die Wand feines Studio fchrieb:

Il disegno di Michel Angelo ed il colorito di Tiziano.

Neben Tizian ftudirte er mit Vorliebe den wohl um nicht viele Jahre älteren Andrea Schiavone, deffen derbere Farbe und kräftige Schattengebung fich auf ihn von grofsem Einflufs zeigte. Aus der Zeit folcher Verfuche und Uebungen, während welcher er zum Jüngling heranreifte, ift uns kein Werk zurückgeblieben; nichts deftoweniger darf man annehmen, dafs der junge Künftler fchon damals ein gewiffes Auffehen erregte. Folgendes fpricht dafür. Es gab zu jener Zeit in Venedig fchon eine Art Kunftausftellung; die zahlreichen jungen künftlerifchen Kräfte der Stadt hatten diefe Einrichtung eingeführt, um fich dem Publikum zu zeigen. Sie fand in der Merceria ftatt. Als nun Tintoretto dort einmal ein — heut verfchollenes — Bild ausgeftellt hatte, das ihn und feinen Bruder darftellte, und zwar bei Nachtbeleuchtung, fand diefe auf den Lichteffekt hin componirte Darftellung enthufiaftifchen Beifall, wie dies aus einem von Ridolfi mitgetheilten Epigramm hervorgeht.

Tintoretto fühlte einen bis zum Krankhaften gehenden Drang, fein künftlerifches Talent öffentlich zu bethätigen; er frug überall an, ftellte die geringften Preife, ja liefs es fich am blofsen Erfatz der eigenen Koften genügen. So malte er für die Scuola de' Sarti Darftellungen aus dem Leben der h. Barbara, dann für die Kirchen de' Servi, Sta. Maddalena, S. Benedetto, Sta. Anna, Sto. Spirito; wenig oder nichts ift von all diefen Werken erhalten. Dagegen findet fich noch in der Kirche I Carmini eine Befchneidung, welche diefer Zeit angehört; — fie ward von Vafari irrthümlicher Weife dem Andrea Schiavone zugeeignet.

Es ift dies ein figurenreiches, im Ganzen aber edel komponirtes Bild; die Zeichnung zwar noch etwas ängftlich doch correkt, die Farbe anfprechend und kräftig und von feiner Zufammenftimmung. Von fubjectiver Laune ift darin nichts zu fpüren, Tintoretto fchmiegt fich noch vorhandenen Traditionen und Normen an. Etwas fpäter als dies Werk find die Bilder zu fetzen, die er für die Kirche Sta. Trinità malte. Es waren fünf Darftellungen aus der Genefis; jene zwei davon, welche Ridolfi als die beften rühmt, befinden fich jetzt in der Akademie zu Venedig, nämlich der Sündenfall und der Tod Abel's. Für Tintoretto's künftlerifchen Bildungsgang find diefe beiden Werke fehr unterrichtend. Nur felten noch ift er dem Tizian in der Farbe so nahe gekommen, wie im »Sündenfall«. Ueber die Darftellung ift eine Stimmung gebreitet, die, dem Hergang zwar fremd, doch wunderbar anmuthet. Es ift die Stimmung eines arkadifchen Idylls. Eva, in fchöner, reicher Landfchaft fitzend, fchlingt den einen Arm um den Baum der Erkenntnifs, den andern ftreckt fie gegen Adam aus, ihm den Apfel zu reichen. Die Zeichnung des Nackten ift tadellos, das Helldunkel meifterhaft behandelt, die Schatten find von durchfichtiger Klarheit, die Lichtftellen ftrahlen im reinften Goldglanz. Coloriftifch dem noch ebenbürtig, im Uebrigen aber nur ein anatomifches Bravourftück, ift der Tod Abel's. Gewifs aber zeigen beide Bilder, welch ungewöhnliche künftlerifche Begabung Tintoretto befafs.

Bald fah er ein, er könne nur durch monumentale Compofitionen das Augenmerk auf fich lenken. So hatte er fchon die Faffade des Haufes der Arfenalarbeiter mit einem Gaftmahl des Nebukadnezar gefchmückt, nun malte er al fresco — nur gegen Erfatz der Materialkoften — die Faffade eines Haufes am Ponte S. Angelo. Das untere Feld nahm eine Reiterfchlacht ein, darüber lief ein Scheinkarnies von geradezu barockem Ornament; in einem zweiten Felde malte er dann einen anderen figurenreichen Hergang; zwifchen den Fen-

ſtern endlich ſtellte er Frauen in wechſelnden Stellungen dar. Dieſe Malereien ſind heute ſpurlos verſchwunden; doch finden ſich in Zanetti's »Varie pitture a fresco (Venedig 1760)« auf Tafel 10, 11, 12, 13 einige der damals noch vorhandenen Frauenfiguren, welche durch Schönheit und Groſsheit der Körperformen, ſowie durch Freiheit der Haltung auch noch in der Nachbildung entzückend wirken; Tafel 14 bringt dann ein Stück jenes erwähnten wunderlichen Karnieſes. Von weiteren Faſſadenmalereien — die heute alle ſpurlos verſchwunden — werden noch erwahnt die des Palaſtes Zeno ai Crociferi und eines kleinen Hauſes am Ponte S. Giovanni Laterano, wo er — nach Ridolfi's Angabe — die Fabel vom Raub des Ganymed zum Vorwurfe nahm, den Ganymed aber nicht als zarten ſchönen Knaben, ſondern als muskulöſen kräftigen Jüngling darſtellte. Faſt alle dieſe Arbeiten vollendete Tintoretto nicht aus Rückſicht auf Erwerb, ſondern aus Drang ſeinen Namen bekannt zu machen. Hier mag auch der Grund liegen, daſs er die Freundſchaft des einfluſsreichen und im Falle der Gegnerſchaft gefährlichen Pietro Aretino ſuchte. Aus einem Briefe des Letzteren, dat. Venedig Febr. 1545 (ed. Parigi, 1609 p. III. fol. 110) erhellt, daſs Tintoretto dieſem gefürchteten Pamphletiſten den Plafond eines ſeiner Zimmer zu deſſen groſser Befriedigung gemalt habe; in eben demſelben Briefe rühmt auch Pietro zwei gerade vollendete Hiſtorien Apoll und Marſyas und Hermes und Argos, über deren Exiſtenz ich nichts zu ſagen weiſs.

Nun aber ſollte Tintoretto einen Auftrag erhalten, welcher es ihm möglich machte, einmal völlig ungehemmt und in groſsartigſter Weiſe dem Zuge ſeines Genius folgen zu können. Er vernahm, die Väter des Kloſters der Madonna dell' Orto hätten die Abſicht, den Chor der Kirche mit zwei groſsen Wandbildern zu ſchmücken; ſofort ſetzte er alle Mittel daran, dieſe Arbeit ſich zu verſchaffen. Schwer genug ward es ihm; wieder begnügte er ſich mit dem Erſatz der Materialkoſten. In zwei Feldern, deren Höhe ca. 50 Fuſs beträgt, malte er die Anbetung des goldenen Kalbes und das jüngſte Gericht. Vor dem erſtgenannten Bilde brach Francesco Albano in die Worte aus: Sicher, es giebt nur einen Tintoretto, und Pietro da Cortona ſagte im Angeſicht des »jüngſten Gerichts«, hier ſei das Höchſte in der Kunſt erreicht und nicht einmal die florentiniſche Kunſt könne ein ähnliches Werk aufweiſen. — Das Hyperboliſche dieſer Urtheile braucht nicht beſonders betont werden; gewiſs aber gehören beide Werke zu den am meiſten charakteriſtiſchen Schöpſungen Tintoretto's und zu den intereſſanteſten der venezianiſchen Schule.

Gleich von vornherein darf geſagt werden, daſs die Schwierigkeit, welche der Raum bot, — die bedeutende Höhe und die geringe Breite — nicht überwunden wurde, und dies namentlich nicht in der »Anbetung des goldenen Kalbes«. Der Sinai ſteigt ſchroff kegelförmig auf; am Fuſse deſſelben herrſcht bunte Bewegung; man iſt emſig beſchaftigt das Gold zu ſammeln, woraus das Götzenbild gefertigt werden ſoll; die Frauen entledigen ſich zu dieſem Zwecke alles Schmuckes, was Gelegenheit zur Bildung anmuthiger Gruppen giebt. Vier Männer tragen im Triumphe ein Kalb herbei, das reich mit Goldſchmuck behangen iſt; rechts gegen den Hintergrund zu ſieht man die Zelte der Lagernden. Nun baut ſich die Compoſition weiter gegen die Höhe auf; auf einem Abſatz des Berges finden ſich Ruheſtatten lagernder Frauen; auch hier wieder erfreut die Gegenwart anmuthiger Gruppen, die friſche natürliche Haltung der Frauen, deren Formen aber ganz in das Groſse, man darf wohl ſagen Michelangeleske, gebildet ſind. Darauf aber

bricht die Compofition auseinander; faft ein Drittel des Bildraumes bleibt leer, oder wird vielmehr ausgefüllt durch Wolken von häfslich dunkler Färbung, welche den Berg umhüllend, deffen Spitze hervorragen laffen, auf welcher die Handlung ihre Fortfetzung und ihren Abfchlufs findet. Mofes kniet da, von weifsem Lichtfchein umfloffen; Engel ftürzen in wilder Bewegung auf ihn zu, ihm die Gefetzestafeln zu überreichen. Alles Einzelne an diefem Werke reifst zur Bewunderung hin; die Formen zeigen grofsartige Verhältniffe, aber eine frifche kräftige Naturempfindung gab den Trägern diefer Formen eine freie, ungezwungene, dem Leben abgelaufchte Haltung; dazu hat die Schönheit der Frauentypen keinen Vergleich mit den edelften Frauengeftalten der venezianifchen Schule zu fcheuen. Was aber jede Totalwirkung völlig zerftört, ift die bizarre Compofition, die das Auge durch die Leere, die ihm auf fo weitem Raume entgegenftarrt, völlig aufser Faffung bringt. Nicht minder unglücklich ift die Compofition des »jüngften Gerichts«, obgleich hier die Raumfchwierigkeit viel leichter zu überwinden gewefen wäre. Aber Tintoretto folgt einzig feiner zügellofen Phantafie, für die nichts verlockender war, als die zahllofen niederftürzenden und aufwärtsftrebenden Gerichteten in den wunderlichften Verfchlingungen und Pofen zu malen. So zerftört er das Verhältnifs, welches zwifchen dem Richter und den zu Richtenden herrfchen foll, fucht nur Raum für diefe zu gewinnen und poftirt den Weltrichter an das äufserfte obere Ende des Bildes, wo er den Befchauenden kaum fichtbar wird. Dann thronen die Cardinaltugenden; tiefer unten, auf Wolken gelagert, werden Reihen von Heiligen fichtbar. Der weitere Theil, der nun folgt, offenbart, welche fchöpferifche Kraft, welche glühende, aber auch durchaus feffellofe Phantafie Tintoretto eigen. Die Ordnung der Natur ift aufgehoben, das Meer tritt aus feinen Ufern und brauft als todbringende Fluth über die Erde weg, Alles, was noch lebt, zu vertilgen. Aber die Todten erheben fich auch fchon aus ihren Grabern, die fowohl, welche das Meer verfchlungen, als jene, welche in der Erde gebettet, die Einen noch als Gerippe, die Andern zum Theil, die Dritten fchon ganz mit Fleifch umkleidet. Die Erftandenen ftreben nach aufwärts, doch Viele werden von fchwertbewaffneten Engeln in die Tiefe zurückgefchleudert, Andere dagegen wieder werden von diefen zur Höhe emporgeriffen. Rechts fegelt Charon mit reichbeladener Barke der Unterwelt zu. Am wüfteften ift das Durcheinander in der Tiefe, aber diefe wildverfchlungenen Gruppen, diefe fchönen üppig-frechen nackten Frauengeftalten, in Kampf mit Engel und Teufel, üben doch eine wahrhaft faszinirende Wirkung auf den Befchauer. Wie gefetzmäfsig erfcheint gegenüber diefer Orgie einer zügellofen und von der Reflexion dennoch leicht angekränkelten Phantafie alle naive Wildheit eines Luca Signorelli, wie fie deffen »jüngftes Gericht« im Dom von Orvieto offenbart! Vor diefem Werke empfindet man die Wahrheit in Vafari's Ausruf über Tintoretto: il piu terribile cervello che habbia havuto mai la pittura. Doch auch das befondere Urtheil, welches Vafari über das »jüngfte Gericht« fällte, mufs man beftätigon. Daffelbe lautet im Allgemeinen: Tintoretto würde uns in feinem »jüngften Gerichte« ein ganz ftaunenswerthes Werk gegeben haben, käme der Trefflichkeit, mit welcher die Verwirrung und der Schrecken diefes Tages im Ganzen Ausdruck gefunden, die Sorgfalt der Durchführung des Einzelnen gleich; fo aber erfcheint dies Werk bei dem erften Anblick zwar ganz bewundernswerth, bei näherer Prüfung aber geradezu wie zur Poffe gemalt (dipinto da burla).

Der Farbe mangelt in beiden Gemälden die feinere Durchführung; der Künſtler geht von vornherein nur auf eine Wirkung im Groſsen aus; kräftige Schlagſchatten, ſcharfe Lichter bringen eine ausdrucksvolle Modellirung zu Stande; im »jüngſten Gericht« iſt die coloriſtiſche Haltung zum Gegenſtande der Darſtellung gut geſtimmt.

Die Entſtehung dieſer beiden Werke dürfte man ca. 1546 ſetzen können. Die Auftraggeber ſcheinen mit Tintoretto's Thätigkeit zufrieden geweſen zu ſein; ſie gaben ihm nicht blos 100 Dukaten für ſeine Mühe, ſondern bedachten ihn auch, wenn nicht ſofort, ſo doch bald hernach mit neuen Arbeiten. Und zwar malte Tintoretto zunächſt die Orgeldecken; von Auſsen den Tempelgang Mariens, von Innen Petrus, dem von Engeln das Kreuz gereicht wird, und das Martyrium des h. Christoph. Die beiden letzteren Werke (jetzt in der Kapelle des Hauptaltars der Kirche) ſind zwar friſch und kräftig in der Farbe, ſprechen aber in der Compoſition wenig an; weit bedeutender iſt Mariens Tempelgang. Hier geſellt ſich edle Compoſition einer feinen coloriſtiſchen Durchführung. Die Compoſition hat mehr Zuſammenhalt als auf dem Bilde Tizian's, mag Tintoretto immerhin durch Tizian's Werk ſelbſt zu ſolcher Correktur veranlaſst worden ſein. Der Stufenaufgang zum Tempel iſt mehr in Vorderſicht gerückt, wodurch die Compoſition geſchloſſener und gerundeter wird. Die Tempeltreppe hinan ſitzen Kranke und Bettler; zwei prächtig ſchöne Frauengeſtalten, die eine das Kind an der Hand, die andere es auf dem Arm tragend, ſchreiten die Stufen empor, Marien nach, welche die Höhe ſchon erreicht. So iſt die Scene belebt, ohne daſs doch jener verwirrende Figurenreichthum herrſchte, dem man bei Tintoretto ſo oft begegnet. Der Grundton iſt ein durchaus nicht ſtumpfes, warmes, in's Gelbliche neigendes Grün von auffallend feiner Stimmung, was dem Bilde eine wahrhaft edle Haltung giebt und die geringe Lebendigkeit der Farbe vergeſſen läſst. Tintoretto erreichte mit dieſen Werken, was er anſtrebte, ſein Name wurde genannt und bekannt.

Zunächſt war es ein Auftrag der Bruderſchaft von S. Marco, der ihn beſchaftigte. Er ſollte für deren Scuola ein Bild malen: der h. Marcus befreit einen Sklaven, der um der Verehrung dieſes Heiligen willen von ſeinem Herren zum Tod verurtheilt war. Dies Bild, jetzt in der Akademie, iſt eines der bewundertſten Werke Tintoretto's. Die Bewegtheit der Scene, hervorgebracht durch das unvermuthete Eingreifen übernatürlicher Kraft, fand ſelbſtverſtändlich an Tintoretto einen energiſchen Schilderer, da ſein Naturell ja durchaus auf dramatiſche Bewegtheit hindrängt; aber im Streben nach Lebenswahrheit hat er die Grenzen künſtleriſcher Zuläſſigkeit überſchritten, denn die Bewegtheit artet zu ſehr in Verwirrung aus. Geradezu von äſthetiſch-häſslicher Wirkung aber iſt die virtuos durchgeführte Verkürzung des kopfüber herabſtürzenden heiligen Marcus. Der Lichtglanz, der von dieſem über die Gruppe ausſtrömt, iſt dann willkommener Anlaſs zu einem lebhaften Spiel von Schatten und Lichtern, unter dem die Harmonie und edle Haltung der Farbe verloren gehen muſste. Die ſtarken Maſſen von Roth geben dem Bilde mehr Buntheit als Leben, weil Tintoretto nicht, wie Bordone oder gar Paolo, Wechſel der Nüancen hineinzubringen ſich die Mühe nahm. Techniſch betrachtet, ſcheint dies Bild eines der wenigen zu ſein, bei denen Tintoretto bei der Untermalung auf die Localfarbe Rückſicht nahm. (S. d. Abbildung S. 13.)

Man verſchloſs ſich den Vorzügen dieſes Werkes nicht, aber auch nicht deſſen Fehlern, unter welche die ungleichmäſsige Durchführung des Details in erſter

Linie gerechnet wurde. Pietro Aretino schreibt in diesem Sinne an Tintoretto (datirt Venedig, April 1548. P. IV. fol. 181), nachdem er die Lebendigkeit des dramatischen Ausdrucks, die Körperlichkeit der Formengebung, die Wahrheit der Farbe enthusiastisch anerkannt: „Aber überhebet Euch deshalb nicht, denn das wäre ein vorsätzliches Verzichten auf jeden weiteren Fortschritt. Und glückselig Euer Name, wenn Ihr die Schlagfertigkeit, welche das Vollendete zeigt, in Geduld der Durchführung verwandeln könntet, wenngleich allgemach die Jahre dem vorsehen werden, da diese — und Niemand anders — allein im Stande sind, die achtlose Eilfertigkeit der hastigen und willenseifrigen Jugend zu zügeln.“

Auf Bestellung desselben Thomas von Ravenna, welcher dieses Gemälde zum Schmuck des Saales der Scuola bestimmt hatte, lieferte Tintoretto für den gleichen Zweck noch: die »Auffindung und Fortführung der Leiche des h. Marcus aus Alessandria durch Buono da Malamocco und Rustico da Torcello«, »Uebertragung des Leichnams auf das Schiff unter Schutz des h. Martyrers« und »die Rettung eines Sarazenen vom Schiffbruch durch Anrufung des Heiligen«. Die beiden letzteren Bilder befinden sich jetzt in der alten Libreria Nicena, resp. im Hauptsaal des königlichen Palastes; das erstere in der Kirche S. Angeli in Murano.

Die Uebertragung des Heiligen auf das Schiff gehört zu den Meisterwerken Tintoretto's; sowohl die Composition als auch die feine Farbenstimmung (welche dieselbe ist wie im Tempelgang Maria's in der Madonna dell' Orto) heben es künstlerisch über das »Wunder des h. Marcus« in der Akademie; zugleich ist dies Werk das hervorragendste Architekturbild Tintoretto's. — »Die Rettung des Schiffbrüchigen« zeigt lebhafteres Colorit, steht aber im Uebrigen an künstlerischen Qualitäten der Farbe und Composition dem ersteren nach, — ein Urtheil, zu welchem auch das Bild in der Kirche S. Angeli herausfordert.

Ob zwischen 1550 und 1560 Tintoretto schon im Dogenpalast arbeitete, ist sehr zweifelhaft, mindestens mangelt jeder Beweis dafür; Tizian mochte das stärkste Hindernifs bilden. Da auch mit dem Jahre 1560 erst Tintoretto's grofsartige Thätigkeit in der Scuola S. Rocco beginnt, so darf man annehmen, dafs in die Zeit von 1550—1560 die Mehrheit jener Unzahl von Tafelbildern fallt, welchen man allenthalben begegnet. Tintoretto malte schnell und billig, und das Interessante mangelte niemals seinen Bildern. (Anm. 2.) So waren auch die Aufträge zahlreich. Vieles ist verloren gegangen, Vieles erhalten; die Sonderung aber wird schwer, wenn nicht geradezu unmöglich, wegen der schwankenden Prinzipien, welche seinen Stil und sein Colorit beherrschen. Auch fehlen die äufseren Anhaltspunkte, da in Venedig heut nur vier seiner Bilder seinen Namen, und von diesen vier wiederum nur eins auch die Jahreszahl trägt. Ich beschränke mich deshalb, nur einige der bedeutendsten Werke, die jener Periode anzugehören scheinen, anzuführen.

Da ist zuerst zu nennen »das Wunder der h. Agnes«, ein Bild, das Tintoretto für die Kapelle des Kardinals Contarini in der Kirche Madonna dell'Orto malte. Die Heilige, umgeben von einer Gruppe edler, schöner, reichgekleideter Frauen, richtet ihren mädchenhaft-scheuen, noch von innigem Mitleid zeugenden Blick auf den todten Jüngling, der vor ihr liegt und dem ihre Wunderkraft das Leben wiedergiebt. Tintoretto offenbart hier, namentlich in der Charakteristik der Hauptperson, eine Zartheit und Innigkeit der Empfindung, deren man

feinen heftigen, aufbraufenden Geift kaum fähig halten möchte. Auch in Bezug auf Colorit gehört dies Bild zu den am fauberften und forgfaltigften durchgeführten Werken Tintoretto's. Ferner dürften diefer Periode angehören drei Bilder in S. Gervaso, nämlich die Marieen unter dem Kreuze, ein im Kneipenftil gehaltenes, aber brillant gezeichnetes und gemaltes Abendmahl, und die weltlich-üppig, ja frech dargeftellte Verfuchung des h. Antonius. Desgleichen zwei Bilder in der Jefuitenkirche: eine Affunta und eine hübfch componirte Befchneidung. Vielleicht darf man auch fchon in diefe Zeit die grofse Hochzeit zu Cana fetzen, welche Tintoretto für das Refectorium der Padri Crociferi malte und die fich jetzt in der Sakriftei der Salute befindet. Es ift ein trefflich componirtes und effectreich gemaltes Bild und gehört zu jenen vier Gemälden, welche Tintoretto mit feinem Namen verfah.

Wie fchon erwähnt, beginnt mit dem Jahre 1560 Tintoretto's grofsartige und umfaffende Thätigkeit für die Scuola di San Rocco und den Dogenpalaft, in welchen Arbeiten fich dann die befte Kraft des Künftlers bis zu feinem Lebensende ausgiebt. (Anm. 3.)

Die Bruderschaft von S. Rocco — 1415 gegründet — war die angefehenfte der fechs Haupt-Confraternitäten Venedigs. Adelige, Senatoren, felbft Dogen zählte fie unter ihren Mitgliedern. Sie übte die Privatwohlthätigkeit und die Wohlthätigkeit gegen den Staat, wenn diefer fich in bedrängter Lage befand, in grofsartigem Mafsftabe. In den Jahren 1525—1527 errichtete Sante Lombardo unter Mithilfe des Tullio Lombardo ein in der Hauptfache neues Bruderfchaftsgebäude, welches freilich erft durch Scarpagnino feine Vollendung erhielt. 1547 war man bis zur Legung der prächtigen Marmortreppe vorgefchritten, doch blieb noch Manches an der Decoration der Innenräume zu thun; 1560 endlich fchrieb man eine Concurrenz für die malerifche Ausfchmückung der Sala dell' Albergo aus. Es ift bekannt, auf welche Weife fich Tintoretto den Sieg über die Mitconcurrenten, unter welchen fich auch Paolo Veronese befunden haben foll, davontrug. Während die Anderen fich bemühten, Skizzen mit aller Sorgfalt anzufertigen, nahm Tintoretto die Mafse, welche das geforderte Gemälde haben follte, vollendete daffelbe in feinem Haufe mit gewohnter Schnelligkeit und brachte es fofort an feinen Beftimmungsort. Solche Eigenmächtigkeit fagte aber dem Vorftande der Confraternitat wenig zu; Skizzen habe man verlangt, nichts weiter, bedeutete man ihn; Tintoretto entgegnete darauf, das fei nun eben feine Art zu fkizziren, und fo müffe es fein, follten die Auftraggeber vor Enttäufchung ficher fein. Im Uebrigen verzichte er auf jede Bezahlung und widme dies Bild dem h. Rochus. Eine folche Liebesgabe durfte nicht zurückgewiefen werden; unrichtig ift es aber, wenn Ridolfi meint, dafs nun fofort ein Umfchlag der Stimmung eingetreten und gleich darauf mit Tintoretto ein Vertrag gefchloffen worden fei, nach welchem er fich verpflichtete, gegen eine lebenslängliche Jahresrente von 100 Dukaten alljährlich ein Bild für das Bruderfchaftsgebäude herzuftellen. Die Sache ftellt fich vielmehr fo:

Tintoretto malte aufser dem Concurrenzbilde, welches die Mitte der Decke der Sala dell' Albergo einzunehmen beftimmt war, auch die übrigen Plafondftücke, d. h. die Perfonification der fechs Hauptconfraternitaten Venedigs, ohne jede Bezahlung. Hierauf trat ein Stillftand ein, und erft 1565 nahm er das Hauptwerk der Scuola, die Kreuzigung, in Angriff, für welche er im März 1566 250 Du-

katen erhielt. Der Kreuzigung folgten die beiden Gemälde, welche fich dem erftgenannten Bilde gegenüber zu beiden Seiten der Thür finden: die Kreuztragung und Chriftus vor Pilatus; das Honorar dafür war 131 lire 4 foldi. Im Jahre 1567 malte er dann zwei Bilder für die zur Scuola gehörige Kirche, die noch erhalten (die beiden Rochusbilder in der Hauptkapelle), dann ein Lünettenbild über dem Eingange zur Scuola, das zerftört ift — alle drei für den Preis von 135 lire 18 soldi.

Wiederum trat dann eine längere Paufe ein, die bis 1576 dauerte. Im Juni jenes Jahres hatte er das Mittelbild des Plafonds des Hauptfaales (Züchtigung der Juden durch Schlangen) vollendet und es der Scuola, deren Mitglied er feit 1565 war, als Gefchenk überwiefen; am 25. Marz 1577 erbot er fich, die ganze Decke diefes Saales gegen beliebigen Entgelt zu malen, ein Anerbieten, welches angenommen wurde. Es entftanden aber vorerft, d. h. bis zum 27. November 1577, nur die beiden Deckenbilder »Jüdifche Oftern« und »Mofes fchlägt Waffer aus dem Felfen«; das erhellt aus dem umfaffenden Antrage, den er am genannten Tage (27. November) der Confraternität ftellt und der dahin lautete: Er wolle zunächft die noch leeren Zwickel und Dreiecke des Plafonds des Hauptfaales mit Malereien füllen, dann eben denfelben Saal mit zehn grofsen Wandgemälden ausfchmücken, endlich die ganze Scuola überhaupt, fowie die Kirche mit Gemälden ausftatten — er fordere dafür nicht mehr als 100 Dukaten Jahresrente, wogegen er fich verpflichte, alljährlich drei Bilder bis zu dem jeweiligen Fefte des h. Rochus fertig zu ftellen. Der Antrag wurde von der Confraternität angenommen. Tintoretto hielt fein Wort, — nur die Plafondmalereien in der Kirche unterblieben, da der Tod der raftlofen Thätigkeit des Künftlers ein Ziel fetzte. Die Summe aller Beträge, die Tintoretto für die ungeheure Leiftung in der Scuola und Kirche S. Rocco empfangen, beträgt 2447 Dukaten.

Nach diefer äufseren Gefchichte der Thätigkeit des Meifters für diefe Bruderfchaft, beginne ich die Mufterung des Geleifteten mit jenen Gemälden, welche fich in der Kirche S. Rocco befinden.

Da begegnen uns zuerft vier Darftellungen in der Hauptaltarkapelle:

1) St. Rochus wird in der Einfamkeit von den Thieren des Waldes befucht.
2) Rochus heilt einen Kranken im Hofpital.
3) Rochus, im Hofpital von Engeln befucht.
4) Pauli Bekehrung.

Hier herrfcht durchgängig jener wilde zugellofe Geift, der fich in Seltfamkeiten und abftrufen Einfällen nie genug thun kann. Der Lebenszug einer grofsen Kraft tritt uns daraus entgegen, wie aus den beiden grofsen Wandgemälden der Madonna dell' Orto, aber fie thut uns wehe, weil fie uns aufser Zucht, Mafs und Gefetz ftehend begegnet. — Das Hofpital birgt Wahnfinnige und körperlich Kranke in buntem Durcheinander: die Einen wie die Anderen find für Tintoretto nur der gewünfchte Anlafs, feine anatomifchen Kunft- und Kraftftückchen zu zeigen. Einige Frauengeftalten in dem Bilde »Rochus von Engeln befucht und getröftet« find von grofser Schönheit; Goethe ftellt dabei die Anfrage: follte man Mädchen eines üblen Lebens und Heilige mit anderen Verbrechern zufammen in einen Kerker gefperrt haben? Die Antwort darauf ift, dafs hier eben nicht ein Gefängnifs, fondern ein Hofpital dargeftellt ift, in dem der h. Rochus fich als Kranker befindet. Von Farbe ift in all diefen Gemälden wenig mehr wahrzu-



Der h. Marcus befreit einen Sklaven vom Märtyrertode. Akademie in Venedig.

nehmen; Tintoretto läfst mehr und mehr feine leichtfinnig-haftige Technik herrfchen, fobald er fich nicht zu einer energifchen Concentration feiner Kraft durch Mitftrebende gezwungen fühlt. — Im Schiff der Kirche findet fich dann noch von ihm: »Das Wunder am Teiche von Betefta« — eine tolle Compofition von der in den Rochusbildern charakterifirten Art; dann ein gut componirtes Repräfentationsbild »St. Rochus vor dem Papft«, endlich eine Verkündigung und »Rochus in der Einfamkeit«. Eine vertiefte Auffaffung religiöfer Stoffe darf man bei Tintoretto weniger fuchen als bei irgend einem anderen Venezianer; es ift als hätte ihm jeder Sinn gemangelt für das Verftändnifs religiöfer Mythen, und fo wie ihm, ift es keinem Andern mehr gelungen, das erhabenfte Geheimnifs des Chriftenthums, die Einfetzung des h. Abendmahles als wüfte Kneipfcene darzuftellen. Auch die Verkündigung trägt keine Spur von vertiefter oder keufcher Auffaffung des Hergangs. Wie von ftürmifcher Liebesgluth getrieben, brauft der Engel in leidenfchaftlicher Wildheit zu Marien herab, und diefe, weniger von mädchenhafter als gereifter kräftiger Frauenfchönheit, nimmt verftändnifsinnig die Botfchaft entgegen. Das befte Werk Tintoretto's in der Kirche S. Rocco ift »S. Rochus in der Einfamkeit«. Durch Architektur ift die Fläche in einen grofsen Mittelraum und zwei kleine Seitentheile gegliedert; die letzteren werden durch fchön und lebendig componirte Gruppen gefüllt, die auf den Heiligen hinweifen und ihn um feine Fürbitte anflehen. Er felbft, von grofser edler Bildung, befindet fich im Mittelraum, in weiter hügeliger Landfchaft, die nach rückwärts durch einen hohen Bergzug abgefchloffen ift; ein Flufs fchlängelt fich hindurch, an einer Ortfchaft vorbei; fchöne Baumgruppen beleben das Ganze, das, mit unleugbarer Naturempfindung zufammengeftimmt, den Eindruck heiteren Friedens hervorbringt.

In der eigentlichen Scuola begann, wie erwähnt wurde, Tintoretto feine Thätigkeit in der Sala dell' Albergo. Das hier gemalte Concurrenzbild bringt die Darftellung der Aufnahme des h. Rochus in den Himmel. Es ift in Compofition und Farbe höchft unbedeutend und verräth die Haft, mit welcher die Arbeit vollführt wurde. Um diefes als Mittelbild gruppiren fich die fechs Darftellungen der Haupt-Bruderfchaften Venedigs, welche in Frauengeftalten — darunter einige von hohem Liebreiz — perfonificirt erfcheinen. Auch die Farbe ift in diefen Nebenbildern folider und von gröfserer Kraft als im Mittelbilde.

Das nächfte Werk hier war die »Kreuzigung«. Es trägt die Infchrift:

MDLXV
Tempore Magnifici Domini
Hieronymi Rotœ et Collegarum
Jacobus Tinctorettus
faciebat.

Tintoretto mochte es fühlen, dafs er mit diefem Werke das Höchfte gab, was in feiner Kraft lag. Die göttliche Tragödie, die fich auf Golgotha vollzieht, in der Tiefe ihres philofophifchen Grundgedankens oder in der einfachen ergreifenden Würde der mythifchen Darftellung zu erfaffen, das lag nicht in feiner künftlerifchen Eigenart. Ein grofses Volksfchaufpiel fieht er vor fich, und ergriffen von dem Hergang find einzig die perfönlich Betheiligten. So geht die Compofition in epifche Breite auseinander und nur im mittleren Theile derfelben ift künftlerifche Concentration und einige Vertiefung in den Hergang merkbar.

Christus hat das Wort „Mich dürstet!“ gerufen, — denn zwei der Henker sind eben damit beschäftigt, ihm die bittere Labung zuzubereiten. Zunächst dem Kreuze steht eine mir undeutbare Frauengestalt in dunkler Gewandung, die Arme ausspannend und das Antlitz mit schmerzlichem Ausdruck zum sterbenden Erlöser hinaufwendend. Tiefer unten ist die Gruppe der trauernden Frauen, die sich um die vor Schmerz ohnmächtig zusammengesunkene Maria gruppiren. Durch diese letzte Gruppe geht thatsächlich der Zug tiefer Empfindung, und die Aeusserung derselben ist wahr ohne masslos zu sein. Dazu ist hier die Linienführung von wahrhaft entzückender Schönheit. Neben dieser so würdig componirten Hauptgruppe ist nun aber dem Nebensachlichen ein zu grosser Spielraum gegönnt, von wie hoher Lebenswahrheit immer dies Einzelne auch zeugen mag. Die Erhöhung des Kreuzes des rechten Schächers, die Vornahme der Kreuzigung des Linken, die Zubereitung des Grabes, die Verlosung der Gewandung, die mannichfachen Gruppen Berittener und Fussgänger, all dies lenkt von der Hauptsache ab, und dies umsomehr, als gerade in diesen Details Tintoretto sein Bestes und Höchstes giebt.

Das hohe Lebensgefühl der Florentiner des Quattrocento und die resolute Naivetät, mit der man jede Lebenserscheinung reproducirte, erscheint wiedergeboren, aber es mangelt die geistige Zucht jener Künstler, dieses Nebensächliche in den Dienst des idealen Grundgedankens zu stellen, und die Vorliebe für Kunststücke in Stellungen und Gruppirungen kann sich auch hier zu wenig verleugnen. So wird selbst diesem Werke gegenüber die Bewunderung für den ausserordentlichen Genius des Künstlers dadurch eingeschränkt, dass künstlerische Besonnenheit und Kunstverstand zum schöpferischen Vermögen in nicht gleichem Verhältnisse stehen.

Die Zeichnung ist auf diesem gewaltigen Bilde durchgängig correkt, die Farbe bei aller discreten Haltung doch kräftig und harmonisch in ihrer Gesammtwirkung.

Der »Kreuzigung« gegenüber zu beiden Seiten der Thür, welche in den Hauptsaal führt, malte Tintoretto »die Kreuztragung« und »Christus vor Pilatus« — beide von unbedeutendem Werthe.

Treten wir in den Hauptsaal, so ziehen die Deckengemälde zuerst die Aufmerksamkeit auf sich. Der Stoff derselben ist dem alten Testamente entnommen.

Die Hauptbilder stellen dar: den Sündenfall, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Jonas entsteigt dem Walfisch, Züchtigung der Juden mit Schlangen, Abraham's Opfer, Manna-Regen und Jüdische Ostern. Der »Sündenfall« kann sich in seinem Colorit mit der Darstellung dieses Stoffes, die sich in der Akademie befindet, nicht messen. Der Farbe mangelt die seine Stimmung, die Wärme des Tons, wie sie dort vorhanden. »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen« ist mit grosser Virtuosität für die Untensicht componirt; die Worte, welche Pietro da Cortona vor diesem Bilde ausrief: „Warlich, ich werde von Furcht ergriffen, mir däucht, es stürze wirkliches Wasser auf mich herab“ ist mehr als müssige Auslassung eines unzeitigen Enthusiasmus.

Das Hauptbild der Decke, »die Züchtigung der Juden durch Schlangen«, bietet eine imponirende Schaustellung des ganzen Kunstvermögens Tintoretto's, soweit dasselbe sich in spielender Ueberwältigung der gewagtesten perspektivischen und anatomischen Probleme zu offenbaren vermag. Von den Chiaroscuro-Darstellungen, welche die Zwickel und Dreiecke zwischen den Hauptbildern füllen,



Mittelgruppe der Kreuzigung. Venedig, Scuola di S. Rocco.

find namentlich die Visionen des Elias und Ezechiel von nicht geringem künstlerischem Werthe. Mit diesen Deckenbildern können sich die Wandgemälde weder in Bezug auf Composition noch auf Colorit messen. Sie zeigen deutlich die mehr und mehr zunehmende Hast des alternden Meisters, in Folge welcher auch die Maltechnik auf immer schlimmere Irr- und Abwege geführt wird. Durchweg stellen sie Begebenheiten der neutestamentlichen Geschichte dar; doch kein einziges dieser Gemälde läfst einen ästhetisch befriedigenden Eindruck zurück; neben Details, die Bewunderung erregen, machen sich Banalitäten und Cynismen in Auffassung und Durchführung breit, und ist allen als charakteristischer Zug eine Hast gemeinsam, zu der eine gestaltenreiche aber zuchtlose, jede Sammlung und Vertiefung des Geistes hindernde Phantasie treibt. Christi Geburt, Christi Taufe, Christus vom Teufel versucht, Christus auf dem Oelberg, die Auferstehung sind durchweg reizlose Bilder in Farbe und Composition. Das »Abendmahl« zeigt dieselbe niedrige Auffassung des Hergangs, wie das Staffeleigemälde, welches Tintoretto für S. Gervaso malte, nur dafs er dort eine frischere Originalität und einen kräftigeren Farbensinn bekundet als hier. Das Colorit lafst überhaupt in all diesen Wandgemälden viel zu wünschen übrig; der leichtsinnige Farbenauftrag auf die dunkle Grundirung hat fast jeden helleren Ton — mit Ausnahme eines in grofsen Massen verwendeten störend-scharfen Blau — vertilgt; von feinerer coloristischer Zusammenstimmung, von einer Abtönung der Hauptmassen mag wohl niemals eine Spur vorhanden gewesen sein.

Auf dem Absatze der prächtigen Marmortreppe, die von hier in's Erdgeschofs hinabführt, malte Tintoretto der Verkündigung Tizian's gegenüber (ein Bild, das als Legat des Amelio Cortona 1555 in den Besitz der Scuola kam) die Begegnung von Maria und Elisabeth. Die Nahe des Tizian'schen Werkes wirkte günstig; Composition und Farbengebung reihen die »Heimsuchung« unter seine besten Leistungen in der Scuola.

Im Saale des Erdgeschosses fand dann der Cyklus der Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testamentes seinen Abschlufs. Und zwar begann hier Tintoretto mit der Darstellung der »Empfangnifs«, malte dann die Anbetung der Könige, die Beschneidung, die Flucht nach Aegypten und den Kindermord. Letzteres Werk hat sich von all diesen das gröfste Ansehen erworben und dies nicht ganz mit Unrecht. In der Composition zerfahren und unbehaglich, zeigt es aber, was der Künstler in dramatischer Bewegtheit vermochte; eine gegen alle Gesetze der Schönheit rücksichtslose Leidenschaftlichkeit beherrscht hier die Handlung und reifst den Beschauer in die Orgie solch fessellosen Wildheit. Die »Empfangnifs« die »Anbetung der Könige« die »Flucht nach Aegypten« sind Genrebilder leichter Sorte, die »Beschneidung« ein venetianisches Repräsentationsbild. Es folgt dann eine »Assunta«, die aber — in Folge der ungünstigen Raumbedingungen — höchst verunglückt in der Composition ist und dazu 1834 durchgreifend »restaurirt« ward. Stimmungsvolle Landschaftsbilder sind endlich Maria Aegyptiaca mit »Magdalena in der Wüste«; namentlich dem ersteren gegenüber nimmt es uns geradezu Wunder, wie Tintoretto's stürmisches Naturell es zu dem Ausdruck so tiefen Naturfriedens, so liebevoller Behandlung des Details bringen konnte.

Es wurde bereits erwähnt, dafs in dem gleichen Jahre, in welchem Tintoretto seine Arbeiten in der Scuola S. Rocco aufnahm, auch der Beginn seiner Thätigkeit im Dogenpalast stattfand. Das erste noch vorhandene Document, welches dieselbe

conftatirt, ift am 23. December 1560 ausgeftellt. Es ift ein Zahlungsausweis über 25 Dukaten, die dem Maler für das Porträt des neuen Dogen Girolamo Priuli ausgezahlt wurden. (Anm. 4.) Dies zeigt, dafs Tintoretto fchon damals einen grofsen übrigens wohlbegründeten Ruf als Portraitmaler haben mufste. Hatte doch bisher ftets Tizian das Bildnifs des neuen Dogen für den Saal des grofsen Raths angefertigt. Im Portrait fand er fich zu energifcher Concentration des Geiftes gezwungen — fubjectiven Grillen war hier Thür und Thor verriegelt, felbft die Technik mufste folider fein, da, Dank den grofsen Vorgängern, im Portrait mindeftens leichtfinnige Mache nicht geduldet wurde; mag immerhin auch hier die dunkle Untermalung, der hinterher durch paftofen Auftrag der Deckfarbe nicht genügend entgegengewirkt wurde, den coloriftifchen Reiz des Bildes beinträchtigen. Auf der Höhe Tizian's fteht freilich Tintoretto's Auffaffung nicht. Das Zuftändliche wirkt zu ftark auf ihn, als dafs er im Portrait demfelben fich ganz verfchliefsen könnte. Doch haben nicht wenige feiner Bildniffe eine unmittelbar packende Wirkung fogar vor denen Tizian's voraus, da diefe — fieht man von der coloriftifchen Wirkung ab — erft allmälig den ganzen ungeheuern Lebensfonds, der in ihnen liegt, entfalten, weil darin das Individuum eben in feiner ewigen, d. h. hiftorifchen Bedeutung aufgefafst ift. Das Portrait des Girolamo Priuli dürfte dem Tintoretto die Gunft des Dogen erworben haben; und als man gegen Ende 1561 daran ging den Plafond und die Wände der neuen Libreria mit Gemälden zu fchmücken, und Tizian, dem die Vertheilung der Arbeiten an jüngere Kräfte übertragen worden war, Tintoretto dabei überging, wufste es diefer durchzufetzen, dafs ihm direkt vom Senat zum Mindeften eines der Philofophen-Bildniffe, welche die Wände des Saales fchmücken follten, in Auftrag gegeben wurde. Der Ehrgeiz, der durch die Zurückfetzung von Seiten Tizian's fo fchwer in Tintoretto verletzt worden, war wohl Urfache, dafs fein Diogenes ein des gröfsten Meifters würdiges Werk ward. In einer fingirten Nifche fitzt finnend der Philofoph; die Knie hat er über einander gefchlagen, das geöffnete Buch ruht auf denfelben. (S. d. Abbild. S. 21.) Die Exiftenzmalerei wird hier von einer im grofsartigften Sinne hiftorifchen Auffaffung getragen; die Körperverhältniffe find gewaltig wie etwa bei den Prophetengeftalten der Siftina, aber doch tieffſten Lebens voll. Die Farbe ift voll Würde und Kraft, das Helldunkel, das hier durch die Pofition gefordert ift, meifterhaft behandelt. Ich wüfste kein Werk Tintoretto's zu nennen, das einen fo reinen äfthetifchen Genufs gewährt, wie diefes.

Gewifs fand der »Diogenes« von Anfang an grofse Anerkennung, denn als mit einer Entfchliefsung vom 7. Januar 1562 die Proveditoren des Dogenpalaftes es dem Configlio für nothwendig erklärten, drei noch leere Wandfelder im Saale des grofsen Raths mit Gemalden zu fchmücken, und den Vorfchlag machten, diefelben auf dem Wege der Concurrenz in Auftrag zu geben, ift es neben Paolo Veronefe und Orazio, dem Sohne Tizian's, Tintoretto, der unter den gewifs zahlreichen Bewerbern den Sieg davonträgt. Hier war ein Zufammenfaffen aller Kräfte gefordert, war doch die malerifche Ausfchmückung diefes Saales ftets nur den gröfsten Meiftern übertragen worden. Der Paduaner Guariento hatte dort 1365 das Paradies gemalt; fpäter waren wiederholt ausländifche Meifter herbeigezogen worden, darunter z. B. Gentile da Fabriano. Als dann auf eigenem Grund und Boden eine hohe Kunftblüthe fich entfaltete, wurden die hervorragenden einheimifchen Meifter hier befchäftigt, fo die Vivarini, Gentile und Giovanni Bellini, Carpaccio und zuletzt in hervorragender Weife Tizian.

3*

Tintoretto malte die Excommunication Friedrich's I. durch Papst Alexander III. Vasari erklärt dies Bild als zu dem Vollendetsten gehörig, was Tintoretto geschaffen; das Bizarre mangelt allerdings auch hier nicht. So erwähnt Vasari, dass auf das Köstlichste dargestellt war, wie ein Haufe fast nackter Gestalten um die Fackel- und Kerzenreste, welche der Papst und die Kardinäle von erhöhter Stelle herabgeworfen, in wildestes Handgemenge geräth, wobei die verwegensten Positionen und Gruppenbildungen zum Vorschein kamen.

Vielleicht malte Tintoretto bald darauf in der Sala dello Scrutinio die Darstellung des jüngsten Gerichtes, die nach dem Brande durch ein Werk des Palma Giovane ersetzt wurde.

Solche Wirksamkeit liess den Ruhm unseres Künstlers wachsen. Als der Herzog Wilhelm von Mantua sich in Venedig befand, lud er Tintoretto an seinen Hof, indem er ihn ersuchte, er möge die acht Bilder, die er ihm in Auftrag gegeben, persönlich an Ort und Stelle bringen. Tintoretto, der mit seiner gesammten Familie der Einladung folgte, hatte sich über die Aufnahme, die er und die Seinen am Hofe fanden, nicht zu beklagen. — Das nächste grosse Werk, für den Dogenpalast, war das Votivbild der Schlacht bei Lepanto (1571) in der Sala dello Scrutinio. Der Vorschlag zur Stiftung eines solchen Gemäldes wurde schon am 6. November 1571 von Seiten des Rathes der Zehn vorgebracht, und zwar sollte „einer der hervorragendsten fremdländischen oder einheimischen Meister" für das Werk gewonnen werden; aus Ridolfi erfährt man, dass der Auftrag ursprünglich Tizian zugedacht war, der ihn unter Mithilfe des Giuseppe Salviati (aus Castiglione Garfagnana) vollenden sollte. Tintoretto setzte nun alle Hebel in Bewegung, diesen Beschluss zu erschüttern; in einer rührenden Epistel erklärte er dem Senat, wie schmerzlich es ihm gewesen, sein Blut für den Ruhm des Vaterlandes nicht vergiessen zu können; man möge es ihm deshalb gönnen, zum mindesten diesem Bilde seine ganze Kraft widmen zu dürfen — er fordere nichts für seine Mühe und sei mit dem Ersatz der Kosten für Leinwand, Farben und dergleichen zufrieden. Er erreichte sein Ziel und erhielt die Bestellung. In einem Documente vom 9. Marz 1573 ist von dem Bilde als einem schon vollendeten die Rede. Nun trat allerdings bald die Kehrseite dieses Patriotismus hervor. Tintoretto wendet sich mit einer Eingabe an die Häupter der Republik, es möge ihm die erste zur Erledigung kommende Maklerstelle am Fondaco de' Tedeschi, ein Posten, der an verdienstvolle Maler vergeben zu werden pflegte, verliehen werden, als Ersatz der Opfer an Zeit und Kraft, welche das Votivbild in der Sala dello Scrutinio gefordert habe; er mache sich anheischig, auch fernerhin seine Dienste dem Staate zu weihen. Die erste Eingabe mochte ohne Erfolg geblieben sein, denn er wurde bald dringender. Er legte es dem Consiglio an's Herz, dass er die auf das Bild gewandte Arbeit auf circa 300 Dukaten veranschlagen dürfe, dass er gegen 200 Dukaten Kosten gehabt habe, und dass es die Gesinnungsgrösse des Senats nicht dulden werde, dass ein armer Familienvater solche Opfer bringe. Auf dieses hin beschliesst man am 27. September 1574 in einer Versammlung des Rathes der Zehn, dem Tintoretto in Anerkennung der geleisteten und noch zu leistenden Dienste die Anwartschaft auf die demnächst zur Erledigung kommende und noch nicht vergebene Maklerstelle zuzuerkennen, mit der Vergünstigung, dieselbe auf einen seiner Söhne oder Verwandten übertragen zu dürfen. Vielleicht war es Tintoretto bei dieser Bewerbung nicht blos



Diogenes. Wandgemälde in der Bibliothek zu Venedig.

um den Gewinn, fondern auch um die Ehre zu thun; denn mochte es auch folcher Stellen mehrere geben (es geht dies aus dem Wortlaut der Verleihung fowohl an Tizian wie an Tintoretto hervor), fo war es doch kein Geringes, als Vorgänger unter den mit einer folchen Stelle Belohnten Giovanni Bellini und Tizian zu finden.

Am 17. Juli 1574 kam Heinrich III., König von Frankreich, nach Venedig; er wurde mit grofsem Prunk von der Republik empfangen; am Lido wurde eine Triumphpforte errichtet, die auch mit Malereien in Chiaroscuro gefchmückt war; Paolo Veronese und Tintoretto theilten fich in diefe Arbeit. Aber noch vor Vollendung derfelben machte fich Tintoretto davon, das Weitere dem Paolo überlaffend; er felbft hatte etwas Anderes vor. In der Kleidung eines Dieners des Dogen fchmuggelte er fich in das Prachtfchiff, auf welchem der König nach Venedig geführt wurde. Heimlich und unbemerkt von den Anderen fertigte er fo eine dürftige Portrait-Skizze des Monarchen an, um ihm fchon nach wenigen Tagen das wohlgelungene Bildnifs zu überreichen. Heinrich III. war überrafcht, er gewährte es Tintoretto, dem Bilde die letzte Vollendung in feiner Gegenwart zu geben. Später machte der König damit dem Dogen ein Gefchenk; es ift noch erhalten und befindet fich heute in der Camera degli Stucchi im Dogenpalaft. So fehr wufste fich Tintoretto die Zuneigung des Königs zu gewinnen, dafs ihn diefer in den Ritterftand erheben wollte; diefe Ehre aber lehnte der Maler ab; der Stolz des Venezianifchen Bürgers mochte dabei die Haupttriebfeder fein.

Am 11. Mai 1574 Nachmittags brach in dem vom Dogen bewohnten Theile des Palazzo ducale Feuer aus; der Wind war dem Brande günftig, und fo wurden das Atrio quadrato, die Sala del Collegio und Anti-Collegio, dann die Sala del Senato von den Flammen faft völlig zerftört; noch ein zweiter Brand folgte am 20. December 1577, bei dem fämmtliche Gemälde der Sala del Maggior Consiglio und der Sala dello Scrutinio zu Grunde gingen. Der Verluft, den die Kunft durch diefe beiden Brände erlitten, bleibt für alle Zeit ein unerfetzlicher. Die grofsartigften Compofitionen der Bellini, Carpaccio's, Tizian's find dabei zerftört worden. Nun aber bot fich ein genügend grofses Tummelfeld für die vorhandenen künftlerifchen Kräfte; Paolo Veronese mit Tintoretto treten dabei in den Vordergrund. Doch ift Tintoretto's Thätigkeit quantitativ weit umfangreicher als die Paolo's; nicht nur, weil er diefen um fieben Jahre überlebte, fondern vor Allem, weil er den Pinfel mit einer Haft führte, die dem Paolo bei aller unverfiechbar fchöpferifchen Kraft und Schaffensluft doch durchaus fremd ift. Allerdings, Tintoretto darf es hier nicht wagen, rückhaltlos feinen bizarren Einfällen oder feiner meift fo leichtfinnigen Technik nachzugehen; er ift ftofflich in beftimmte Grenzen gebannt, und in Bezug auf Colorit fordern Vorgänger und Mitftrebende zu gröfserer Selbftzucht und Solidität auf.

Aus folcher Befchränkung aber erwächft neben dem Vortheil auch mancher Nachtheil. In der ftärkften Activität liegt Tintoretto's Kraft, in einer refoluten Schilderung der Naturerfcheinungen, die auch vor der Härte, ja Trivialität nicht zurückfcheut. Nun foll er in den meiften Fällen Repräfentationsbilder und Allegorien malen; indem er dabei beftrebt ift, feine ungeftüme Phantafie zu zügeln, werden feine Repräfentationsbilder nicht felten byzantinifch fteif, und feine Götterfiguren und Allegorien find meift Schemen der antiquarifchen Rumpelkammer,

nicht Exiftenzen, die mindeftens in der Phantafie des Menfchen ihr vollendetes unvergängliches Dafein haben. Dies zeigt fich fchon in dem Deckenbilde des Atrio quadrato, der Verherrlichung des Dogen Girolamo Priuli († 1567). Die Venezia erfcheint mit der Gerechtigkeit, letztere reicht dem Dogen ihre Symbole, Schwert und Wage. In Bezug auf Farbe zu den befferen Leiftungen Tintoretto's gehörig, läfst diefe Venetia - Juftitia bei dem Mangel jedes Lebensgefühls in der Charakteriftik den Befchauer kalt. Man mufs dabei an Paolo Veronefe denken, aus deffen Allegorien uns das hier Mangelnde in fo überftrömender, bezwingender Kraft entgegentritt.

Die Plafondbilder in der Sala delle quattro porte find um nichts anregender. Intereffant ift nur ihre Maltechnik, infofern sie diefelbe ift, welche Lionardo im Refectorium des Klofters delle Grazie anwandte, das heifst, die Oelfarben find unmittelbar an die Mauer gebracht; doch während das Abendmahl Lionardo's in Folge davon faft gänzlich zu Grunde ging, find die Malereien des Tintoretto ziemlich unverfehrt erhalten geblieben. Auch die Gemälde haben ihre Schickfale!

In der Sala dell' Anti-Collegio, in welche man aus der Sala delle quattro porte tritt, trifft man vier beliebte Wandgemälde Tintoretto's: die Schmiede des Vulcan, Mercur und die Grazien, Pallas, den Mars vertreibend und Ariadne und Bacchus. Sie befanden fich urfprünglich in dem Salotto oberhalb der Scala d'oro und entftammen nicht, wie man gern annahm, der jüngeren Zeit des Meifters, fondern gehören zu den Werken feiner Spätzeit. Sie wurden nämlich erft 1578 vollendet, da am 26. Juli diefes Jahres Paolo Veronefe und Palma Giovane als Sachverftändige das Verdict abgeben, dafs der von Tintoretto geforderte Preis von 50 Dukaten für das einzelne Bild, nebft 17 Dukaten 1 Lira 16 soldi für Farben, Leinwand etc. ein dem Werthe der Gemälde entfprechender fei. Diefe Arbeiten zeigen deutlich, wie unmöglich und erfolglos es wäre, bei Tintoretto Stil oder Colorit als mafsgebend für die Datirung feiner Werke gelten zu laffen.

»Bacchus und Ariadne«, »Mercur und die Grazien« haben eine Warme und blühende Kraft des Colorits, als wären fie zur Zeit innigfter Hinneigung zu Tizian entftanden; »Pallas und Mars« und befonders die »Schmiede des Vulcan« find zwar fchon fchwerer in der Farbe als jene früher genannten, doch immerhin noch weitaus kräftiger und farbenfreudiger als alles Andere, das diefer Epoche entftammt. Im Uebrigen ift an den Gemälden wenig zu rühmen; die hafsliche Linie der herabfchwebenden Venus in der Compofition »Bacchus und Ariadne« ift berüchtigt, und was Allen mangelt, ift der freudige heitere Geift der Antike, der mangeln mufs, weil die Bilder nicht naiv empfunden find.

Die Sala del Collegio enthalt gleichfalls vier grofse Wandgemälde Tintoretto's:

1) Der Doge Andrea Gritti vor der Madonna und Heilige.
2) Die Verlobung der h. Katharina mit dem betenden Dogen Francesco Donato.
3) Maria in der Glorie, vor ihr betend der Doge Nicolo da Ponte.
4) Der Doge Alvise I. Mocenigo vor dem Erlöser mit affiftirenden Heiligen.

Man fühlt es diefen Gemälden an, wie beengt Tintoretto's Geift fich fand. Manchmal macht er den Verfuch, einige Belebtheit in die himmlifche Gefellfchaft

zu bringen, da er ſich ſolche bei den vorgeführten Dogen und Senatoren verſagen muſs; aber das ſind doch nur dürftige Behelfe, und ſo wird er, der von allen Venezianern das höchſte dramatiſche Talent beſaſs, ſteifer als die in dieſer Beziehung ſchwächſten Vorgänger oder Mitſtrebenden. — Die »Verlobung der h. Katharina« iſt das bedeutendſte dieſer vier Repräſentationsbilder. Der in ſteifer Amtstracht knieende Doge muthet allerdings nicht an; im Uebrigen aber iſt die Compoſition edel — die Köpfe der Frauen und Engel von hohem Liebreiz.

Der Farbe mangelt in all dieſen Bildern Glanz und Transparenz; das empfindet man hier doppelt peinlich, da vom Plafond herab Paolo's Farbenherrlichkeit uns entgegenſtrahlt.

Die Reihe von Tintoretto's Repräſentationsbildern ſetzt ſich dann in der Sala del Senato fort. Hier malte er an der linken Seitenwand den Dogen Pietro Loredan im Gebet vor Maria mit den Heiligen Marcus, Petrus, Ludwig. Die hübſch behandelte Architektur iſt das Bedeutendſte an dieſem Bilde. Ueber dem Throne befindet ſich dann der todte Chriſtus von Engeln gehalten mit aſſiſtirenden Heiligen und zwei knieenden Dogen. Die Gruppe der Engel, von welchen Chriſtus geſtützt wird, iſt häſslich componirt; die vielfach ſich kreuzenden und mit einander ſich verſchlingenden Linien, dann das aufgebauſchte Pathos der Gewandbehandlung gemahnt an die Zopfzeit. Edel in Haltung und Geſtalt ſind die beiden Evangeliſten. Der Leichnam des todten Chriſtus zeigt Tintoretto's Stärke im Nackten. Die Farbe iſt von discreter Haltung — das Blau wiegt vor, wie in den meiſten Bildern der Spätperiode des Meiſters.

Am Plafond malte er Venezia als Königin des Meeres, die Tribute deſſelben in Empfang nehmend. Es iſt das keckſte, friſcheſte und darum anregendſte allegoriſche Bild, das Tintoretto geſchaffen. Hier durfte er Bewegung ſchildern — ein Auf- und Niederwogen von Geſtalten, Alles im Dienſte und zur Ehre der Venezia. Und das lieſs er ſich nicht entgehen — ein Wirbel von Geſtalten in den gewagteſten Poſitionen ſtürzt auf das Auge ein — die wunderlichſten Verkürzungen geben ihm Anlaſs, die ganze Kühnheit ſeiner Zeichnung vor uns zu entfalten, welche auch das Schwierigſte wahrhaft ſpielend zu bewältigen verſteht. Die Farbe iſt ungleich, es giebt einzelne Partien von einer bei Tintoretto ſeltenen Schönheit, andere dagegen ſind ſchwer und entbehren jeder Klarheit und jedes Glanzes; der obere Theil ſcheint allerdings durch Uebermalung gelitten zu haben.

In der Sala del Maggior Conſiglio finden ſich von Tintoretto fünf Deckengemälde und das groſse Wandgemälde: »Il Paradiso«.

Vier der Deckenbilder ſind Schlachtgemälde, welchen dann als fünftes Schlachtenbild gleich das in der anliegenden Sala dello Scrutinio angereiht ſei.

Der Stoff der Plafondbilder iſt folgender:

1) Sieg der Venezianer über den Herzog von Mailand bei Riva (1440).
2) Beſiegung des Prinzen von Eſte bei Argenta (1482).
3) Brescia's Vertheidigung gegen Visconti (1438).
4) Eroberung von Galipolis (1384).

Das Wandbild der Sala dello Scrutinio bringt eine Darſtellung der Eroberung der Stadt Zara im Jahre 1346.

Tintoretto gab Schlachtenbilder in aller Form; die künſtleriſche Decenz, welche z. B. Paolo Veroneſe eigen, der ſtatt des ganzen Hergangs eine charak-



Verlobung der h. Katharina. Sala del Collegio im Dogenpalast.

terifirende Epifode in den Vordergrund ftellt, welche er dann nach jeder Richtung hin in der Compofition und Durchführung zu bewältigen und zur Schönheit zu redigiren vermag, diefe Decenz ift bei Tintoretto nicht zu fuchen. Ihn reizt ja gerade die Schilderung lebhafter Action, die Schilderung der Erregtheit, welche bis zur Wildheit geht. So hat man denn auf ruhige, edle Compofition von vorn herein zu verzichten: das Einzelne aber erregt nicht felten Freude und noch öfter Staunen. Freude empfindet man über den wahrhaft jugendfrifchen Realismus, welcher die einzelnen Stellungs- und Gruppirungsmotive auszeichnet, wie denn z. B. die Gruppe der vorrückenden Bogenfchützen in der »Eroberung der Stadt Zara« mit den fchönften Infpirationen eines Benozzo Gozzoli auf gleicher Stufe fteht. Staunen erregt es, mit welcher Virtuofität, Kühnheit und Sicherheit bei den vier Plafondbildern das Princip der Untenficht trotz der Bewegtheit des Hergangs durchgeführt ift. Coloriftifch ftehen diefe fünf Schlachtenbilder weit höher als die gleichzeitigen Arbeiten in der Scuola San Rocco.

Den Schlufs der Plafondmalereien in der Sala del Configlio Maggiore bildet das grofse Mittelftück »Venezia unter den Gottheiten« und »Der Doge da Ponte empfängt die Gefandtfchaften unterworfener Städte«. Tintoretto zeigt fich in diefem Bilde von Paolo's Apotheofe der Venezia fo ftark infpirirt, als dies fein Naturell erlaubte. Der Architektur ift eine bedeutende Stelle eingeräumt, aber Tintoretto wufste fie zu wenig für einen ftrengen Compofitions-Aufbau auszunützen. Der Zufammenhalt mangelt, nicht blofs zwifchen dem irdifchen Hergang unten und dem himmlifchen oben, fondern im untern Theile felbft fallen die Gruppen auseinander, mangelt die Linie, die herrfchend durchginge.

In Bezug auf die künftlerifche Durchführung des Einzelnen fteht felbftverftändlich jener Theil des Werkes, wo Tintoretto fich als Portraitmaler zeigen kann, weit höher als die Schilderung der olympifchen Exiftenzen — ein Blick auf Paolo's Venezia hinüber macht dies nur um fo fühlbarer.

Das gewaltigfte Werk aber, mit welchem Tintoretto die Sala del Maggior Configlio fchmückte, ift die Darftellung des Paradiefes, welche in einer Höhe von 32 Fufs und einer Breite von 79 Fufs die ganze Thronwand des Saales einnimmt. Es ift die immenfe That der letzten Lebensjahre des Künftlers und neben dem »Ultimo Giudizio« und der »Kreuzigung« das am meiften charakteriftifche Zeugnifs für den Umfang und die Art feiner aufserordentlichen künftlerifchen Begabung.

Tintoretto's Werk trat an Stelle eines grofsen Fresco, welches dort der Paduaner Guariento im Jahre 1365 gemalt hatte, und das gleichfalls die Herrlichkeit des Paradiefes, mit der Krönung Maria's als Mittelpunkt der Compofition, darftellte. Durch den Brand von 1577 war es zwar nicht völlig zerftört, doch ftark befchädigt worden; fo befchlofs der Senat, die Ueberrefte deffelben mit einer grofsen Leinwand, welche denfelben Stoff zur Darftellung brachte, zu überdecken. Die Wahl des Senats fiel zuerft auf Paolo Veronefe und den jüngeren Francesco Baffano; daher kommt es, dafs Girolamo Bardi, welcher von der Republik den Auftrag hatte, die Stoffe für die einzelnen Darftellungen zu beftimmen, in feiner »Dilucidazione di tutte le storie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello scrutinio e del gran Consiglio« (Venezia, 1587) den Paolo und Francesco Baffano als Maler des Paradiso nennt. Bardi pflegt nämlich von Arbeiten, die erft decretirt, in einer Weife zu fprechen, als wären fie fchon vollendet. Der Tod des Paolo (1588) zwang den Senat zu einer neuen Wahl. Tin-

toretto fetzte wieder alle Hebel in Bewegung, diefes Werk in Auftrag zu erhalten, und erreichte fein Ziel. Zwifchen 1589 und 1590 ging der 72jährige Meifter an die Ausführung des Riefenwerkes. Sorgfältiger, als es Sitte des Jünglings und Mannes gewefen, bereitete er fich darauf vor. Er zeichnete nach der Natur und nach Abgüffen, fertigte Detail- und Gefammtfkizzen an — eine folche letzterer Art (in welcher er fich eng an die Schilderung Dante's anlehnte) befand fich im Befitze der Familie Bevilacqua in Verona (jetzt, wenn ich nicht irre, im Louvre).

Die Ausführung des Werkes felbft gefchah dann — wegen der Gröfse der Leinwand — ftückweife; als Werkftätte wurde dem Künftler die Scuola della Mifericordia eingeräumt. Bei der letzten Vollendung, die dem Werke nach deffen Zufammenfetzung an Ort und Stelle gegeben wurde, ward Tintoretto durch feinen Sohn Domenico unterftützt.

In der Höhe thront Chriftus und Maria, dann kommen in dicht aneinander gedrängten Reihen die himmlifchen Ordnungen, d. h. die Seraphim und Cherubim, die Erzengel mit dem h. Michael, die Throne, die Kräfte und Mächte, die Herrfchaften und Principate; hierauf die Märtyrer, die h. Doctoren, die Päpfte, die Eremiten, die Bekenner, die h. Wittwen und Jungfrauen. Adam eröffnet dann den Reigen der Patriarchen und Propheten, es folgen die Apoftel und Evangeliften u. f. w. Und zwifchen all diefen dichtgedrängten Reihen wogen Engelfchaaren auf und nieder und bemächtigen fich jedes einzelnen Fleckchens freien Raumes.

So ift der erfte Eindruck ein verwirrender, ja fchwindelerregender. — Wie diefe Geftalten „fchweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen" ift vom künftlerifchen Standpunkt aus betrachtet, ein Unding. Flüchtet man aber aus diefer Verwirrung, die das Ganze beherrfcht, zum Einzelnen, dann kann man allerdings nicht genug bewundern, aus wie unverfiechlichem Born die bildnerifche Phantafie diefes Künftlers fchöpfte, aber auch welch' hoher Schönheitsfinn in ihm fchlummerte, der nur defshalb fo felten fich Ausdruck fchaffen konnte, weil der heftige ungezügelte Geift der Bethätigung deffelben fo oft hindernd im Wege ftand. Welche holdfeligen Frauenköpfe lächeln uns von diefer farbentrüben Leinwand an! Es ift die verklärte, jedoch nicht abftracte Schönheit glückfeliger Exiftenzen, wie fie uns in den Bildungen feiner gröfsten Vorgänger begegnet. Neben dem weiblichen Liebreiz findet aber auch das Männlich-Würdige, Charakteriftifche, Grofse in einzelnen Geftalten und Gruppen bedeutfamen Ausdruck. In coloriftifcher Beziehung ift es fchwer über dies Werk heute ein Urtheil zu fällen, will man nicht Gefahr laufen, gegen den Meifter ungerecht zu werden. Regen, der von der Höhe aus eindrang, noch mehr vielleicht die »Reftauration« des Francesco Fontebaffi tragen wohl viel Schuld an der heutigen Verderbnifs. Man wird zu diefer Vermuthung um fo mehr gedrängt, als es thatfächlich namentlich im mittleren Theile des Bildes Partien giebt, wo uns eine faubere coloriftifche Durchführung begegnet. Andererfeits ift es auch gewifs, dafs Tintoretto an dem heute fo traurigen Zuftande diefes Werkes keineswegs ganz fchuldlos ift. Die dunkle Untermalung, — an welcher feine Maltechnik faft immer, vor Allem aber in feiner Spätzeit laborirt, — hat das Ihrige dazu beigetragen, alle Halbtöne verfchwinden zu machen und fo die Compofition auch in coloriftifcher Beziehung als ein verwirrendes Nebeneinander von Farben-Lichtflecken erfcheinen zu laffen.

Den Zeitgenoffen erfchien dies Werk wie ein Wunder der Kunft; die Fachgenoffen liefsen den Neid fchweigen und waren voll lärmender Anerkennung, der

Senat ftellte es dem Künftler frei, welchen Lohn immer zu fordern. Es mufste dies Tintoretto eine tiefe Befriedigung gewähren, hatte er ja doch Zeit feines Lebens den Ruhm über alles gefetzt.

Kaum dürfte Tintoretto die Vollendung diefes Werkes lange überlebt haben; ein unheilbares Magenleiden befiel ihn. Dazu gefellte fich ein Fieber, dem er am dritten Pfingfttage, d. h. dem 31. Mai des Jahres 1594, erlag. Er ward in der Kirche der Madonna dell' Orto in der Gruft feines Schwiegervaters Marco de' Vescovi begraben; fpäter wurden auch fein Sohn Domenico und feine Tochter Marietta an gleicher Stelle beigefetzt. Am 26. Juni 1866 fand die Uebertragung der Gebeine nach der Capelle links vom Hochaltar ftatt.

In der Nähe der Madonna dell' Orto befand fich auch das Wohnhaus Tintoretto's; er fcheint darin ein glückliches Familienleben geführt zu haben. Seine Gattin Fauftina aus dem edlen Gefchlechte der Vescovi übte zwar nach Ridolfi's Schilderung eine leichte Tyrannei aus, doch dürfte diefe bei dem Naturell Tintoretto's wohl ihre Berechtigung gehabt haben. Sieben Kinder entfprangen diefer Ehe: fünf Töchter und zwei Söhne. Von diefen zeichneten fich Marietta und Domenico — die beiden älteften — durch künftlerifche Begabung aus. Marietta war eine fchöne, harmonifche Individualität im beften Sinne. Ihre körperliche Wohlgeftalt wird nicht minder gerühmt, als ihre hohe Begabung für Mufik, Gefang und Malerei. Als Malerin war fie befonders im Portrait tüchtig, und manche ihrer Bildniffe wurden für Werke des Vaters gehalten. Sie ftarb, dreifsigjährig, im Jahre 1590. Domenico, der zweitgeborene (geb. 1562), befafs nicht das Excentrifche, aber auch nicht das Geniale feines Vaters. Die Werke, die er hinterlaffen (das bedeutendfte davon die Wandgemälde in der Sala del Maggior Configlio) zeigen eine geordnete, aber auch über das Mittelmafs nicht hinausgehende Begabung. Er ftarb in einem Alter von 75 Jahren. — Auch ein Kreis bedeutender Freunde fammelte fich um Tintoretto; wir begegnen da den Namen Daniele Barbaro, Maffeo Venier, Paolo Ramufo, Lodovico Dolce, Pietro Aretino u. f. w. Namen, welche mehr als jene von Ridolfi überlieferten geiftreichen Impromptu's bezeugen, dafs der Menfch in Tintoretto hinter dem Künftler an geiftiger Bedeutfamkeit nicht zurückftand. — Von feinen zahlreichen Schülern ift neben Domenico eigentlich nur noch Antonio Vaffilacchi gen. l'Alienfe nennenswerth — fand fich doch in Tintoretto's Individualität weniger als in irgend einem andern Künftler ein „fchulbildendes" Element. Denn deshalb eben repräfentirt er die Zerfetzung des venezianifchen Kunftgeiftes, weil fein allzu feuriges, ungeftümes Naturell fich der Zucht der Principien, durch welche die venezianifche Schule grofs geworden, nicht unterordnete.

Uebersicht

über die bedeutenderen Werke Tintoretto's, welche im Texte nicht zur Erwähnung kamen.

Venedig.

Palazzo Ducale.

Die Mehrzahl der Dogenportraits in der Sala del Maggior Consiglio, dann die Portraits (bis auf jenes vor der Thür links) im Atrio quadrato.

Akademie.

Madonna mit dem Kinde und drei Senatoren.

Auferstehung mit drei Senatoren.

Madonna mit dem Kinde und den hh. Joseph, Marcus, Johannes und einem Dogen.

Die Ebebrecherin vor Christus (sehr hübsch gemalt, aber cynisch in der Auffassung).

Maria mit dem Kinde und vier Senatoren-Portraits. (No. 503. Eines der schönstgemalten Bilder Tintoretto's.)

Die Marien unter dem Kreuze.

Kreuzabnahme. (Bedeutend durch Composition und Farbe.)

Unter den zahlreichen Portraits ist das des Antonio Cappello eine Meisterleistung ersten Ranges.

Sta. M. Mater Domini.

Die Geschichte des wahren Kreuzes.

S. Giorgio Maggiore.

Von den fünf wahrhaft frech gemalten Altarbildern verdient der Mannaregen der Composition wegen Erwähnung.

Florenz.

Galerie der Uffizien.

Sechs Portraits (darunter Selbstportrait und Portrait des J. Sansovino) und eine gute Replik der Hochzeit von Cana.

Galerie Pitti.

Sechs Portraits, dann eine Kreuzabnahme, eine Auferstehung, eine Madonna mit dem Kinde und endlich die häuslich-mythologische Scene: Venus, Vulcan und Amor (von »vollem tizianischem Goldton«).

Genua.

Palazzo Brignole Sale.

Dogenporträt.

Palazzo Durazzo.

Portrait eines jungen Durazzo.

Mailand.

Brera:

Pietà (eines der würdig componirten Bilder Tintoretto's); Sta. Helena und drei andere Heilige (farbenschönes venezianisches Exiftenzbild).

Modena.

K. Galerie.

Deckenſtücke aus Ovid's Metamorphoſen; dann drei coloriſtiſch vorzügliche Staffeleibilder (No. 115, 118 and 330) mythologiſchen Inhalts (darunter ein Conzert nackter Frauen).

Parma.

K. Galerie.

Grablegung (mit reicher Landſchaft).

Rom.

Pal. Colonna.

Zwei Benediktiner (Doppelporträt). — Hylas an der Quelle. — Ein Mann und drei Frauen, den h. Geiſt verehrend (»mit Tizian's goldenem Pinſel gemalt«).

Berlin.

K. Muſeum.

Madonna mit den hh. Marcus und Lucas. — Der h. Marcus unterweiſt drei Procuratoren aus den Geſchlechtern Zane, Cornaro und Molino. Bez. 1569. — Luna mit den Horen (Aus dem Fondaco dei Tedeschi). — Drei Bildniſſe.

Dresden.

Muſeum.

Jungfrau in der Glorie mit Donatoren. — Parnaſs mit Muſen und Grazien. — Conzert, ausgeführt von nackten Frauen. — Doppelportrait.

München.

Pinakothek.

Geburt Chriſti. — Ecce homo. — Magdalena, dem Herrn die Füſse waſchend.

Wien.

Belvedere.

Sieben Dogenportraits, dann eine Kreuztragung (von ſauberſter Durchführung), endlich: Suſanna im Bade überraſcht.

Galerie Czernin.

Gutes Dogenporträt.

Madrid.

Muſeo del Prado.

Nicht weniger als 34 Nummern werden unter dem Autornamen Tintoretto angeführt. Die Echtheit muſs ich dahin geſtellt ſein laſſen; nach Charles Blanc wären es zumeiſt Copien.

Paris.

Louvre-Muſeum.

Suſanna im Bade, von zwei Frauen bedient. — Chriſtus zwiſchen zwei Engeln. Paradies-Skizze (1,43 : 3,43 Meter). — Selbſtportrait (gez. Jacobus Tentoretus. Pict^or Venet^us.). — Männliches Portrait.

Anmerkungen.

Anm. 1. Ridolfi gab als Geburtsjahr Tintoretto's 1512 an; dies Datum ging dann in alle Kunstgeschichten über. Es ist nichtsdestoweniger falsch. Zabeo publicirte schon in seinem »Elogio« den Akt der Kirche von S. Marcelliano bezüglich des Todes des Tintoretto:

31. Majo 1594. Morto mes. Jacomo Robusti detto Tentoretto de età de anni 75 e m. 8. Ammalato giorni quindese de Irieve. San Marcilian.

Zabeo bekämpfte dem Ridolfi zu Liebe die Richtigkeit dieses Documents; nun findet aber dasselbe durch die Angabe des Necrologio dei Proveditori alla Sanità (N. 31, 1593—94; 1825. R. Arch. Gen. dei Frari) seine volle Bestätigung; es heisst dort:

Adì 31. Majo 1594.

El Magnifico messer Jacomo di Robusti ditto el Tentoretto de anni 75 da febre giorni 15. S. Marcilian.

Bei der Unanfechtbarkeit der Richtigkeit der Aussage, namentlich dieses letzteren Documentes, ist die Sache entschieden. Hinweisen möchte ich nur, dass dies Geburtsdatum viel besser zur Datirung der Hauptwerke — soweit uns dieselbe bekannt — stimmt, als das Jahr 1512. Komisch wäre es dann auch, wenn z. B. Aretino in dem Briefe von 1545 den 33jährigen Mann »mio Figliuolo« anredete und weiterhin von dessen so grosser Jugend spräche.

Anm. 2. Ein Zeugnifs der Pinselfertigkeit Tintoretto's ist ein im Besitze des Herrn Guggenheim in Venedig befindliches und von Galanti p. 78 mitgetheiltes Document, in welchem sich Tintoretto verpflichtet, in der Zeit von zwei Monaten zwei Historien von je zwanzig Figuren und sieben Portraits zu vollenden.

Anm. 3. Ueber die Geschichte der Thätigkeit des Tintoretto in der Scuola San Rocco verbreitet sich eine kleine Schrift, die sich in Pinelli's Scelta di opuscoli scientifici e letterarj (Venezia 1814. tom. VI) abgedruckt findet: Notizie sopra gli Architetti ed i Pittori che nel sec. XVI. operarono nella Scuola di S. Rocco di Venezia corredate da inediti Documenti; — dann sind hier zu nennen »Memorie intorno alle pitture del Tintoretto in S. Rocco«, welche als Anhang dem Elogio des Prosdocimo Zabeo über Tintoretto beigegeben sind (Venezia, 1813).

Anm. 4. Vergl. Lorenzi, Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1553—1797 (P. I. Venezia, 1869), wo sich die noch existirenden Documente, welche auf Tintoretto's Thätigkeit im Dogenpalast Bezug nehmen, publicirt finden, leider sind sie sehr gering an Zahl (No. 656 [661], 801, 808. 880).

Neben den bekannten Quellen Vasari und Ridolfi liegt diesem Kapitel die umfassendste Benutzung archivalischen und literarischen Hilfsmaterials zu Grunde. Eine genaue Anführung desselben wäre müssig, das Hauptsächlichste kam im Texte selbst zur Erwähnung. Aufmerksam möchte ich nur machen auf die neueste Arbeit über Tintoretto, nämlich auf Galanti's Discorso »Il Tintoretto« (Atti della R. Accademia di Belle Arti in Venezia. Venezia, 1876), der in den Anmerkungen einige schätzbare Dokumente mittheilt.



Paolo Caliari, gen. Veronese.

Geb. in Verona 1528; gest. ebenda 1588.

Es mufste gefagt werden, dafs in Jacopo Tintoretto die Zerfetzung jenes Geiftes fich vollziehe, aus welchem die »Venezianifche Schule« emporgewachfen, in dem fie grofs geworden war. Damit aber war die Malerei Venedig's noch nicht dem Niedergange geweiht; es kam Hilfe von anderer Seite her. Da aber dies Dargebrachte ein Hohes, Vollendetes war, fo mochte man es gerne als Fortfetzung, ja Vollendung heimifcher Kunfttraditionen anfehen: fo erhielt Paolo Caliari aus Verona Geltung als einer der hervorragendften Repräfentanten der venezianifchen Schule. Eine genauere, vorurtheilslofe Prüfung der Kunftweife Paolo's aber ergiebt, dafs fich in ihm nur die Vollendung und letzte Höhe veronefifcher Kunftanfchauung darftellt, mag die Entwicklung zu folcher Vollendung immerhin befchleunigt oder auch gefördert worden fein durch den Genufs und die Anfchauung deffen, was Venedig an Werken feiner gröfsten Meifter befafs. Es wird dies im Laufe der Darftellung klar werden.

Paolo ward als Sohn des Bildhauers Gabriele Caliari zu Verona (daher il »Veronefe«) 1528 geboren. Anfänglich follte er die Kunft feines Vaters erlernen; als aber Gabriele die wachfende Neigung und das Talent des Knaben für die Malerei wahrnahm, fchickte er ihn in die Werkftatt des Antonio Badile. Verona war von jeher ein für die Kunft fruchtbarer Boden gewefen; es ift nicht zu kühn,

wenn man behauptet, dafs dort von dem 13. Jahrhundert an eine ununterbrochene Continuität künftlerifchen Lebens herrfchte. Die zahlreichen Kunftmonumente der Stadt, welche für die hiftorifche Forfchung bisher nur zu geringem Theile verwerthet wurden, liefern den überzeugenden Beweis für diefe Behauptung.

Auch zu Paolo's Knabenzeit befafs Verona eine Zahl ganz trefflicher Künftler — namentlich Maler — es feien da nur neben Antonio Badile die Namen Girolamo dai Libri, Francesco Morone, Gian Francesco Carotto, Domenico Riccio, gen. il Brufaforci, genannt, der unmittelbaren bedeutenden Vorgänger, wie z. B. des Paolo Morando Cavazzola (1486—1522) ganz zu gefchweigen. Diefe Gruppe veronefifcher Künftler fondert fich ganz beftimmt von den Venetianern fowohl durch die von jenen abweichende Naturanfchauung, als auch durch eine andere Art malerifcher Behandlung. Die veronefifche Schule fchaut die Natur mit etwas befchränkterem Geifte an als dies die venezianifche thut; fie bleibt deshalb mehr am Zufälligen der Erfcheinung haften, läutert die Formen nicht zu jener grofsartigen Freiheit und Schönheit, welcher wir bei den grofsen Venezianern begegnen. Selbft Paolo, der in reiffter Zeit um gewaltige Wegeslänge feinen Landsleuten voraus ift, zeigt doch auch dann immer noch ganz deutlich die Traditionen der Schule, welcher er entfproffen. Was die malerifche Behandlung betrifft, fo gebricht es den Veronefern keineswegs an Kraft und Tiefe der Farbe, aber das feine Silbergrau des Grundtons, das Waagen zuerft als charakteriftifch für die Maler der »terra ferma« gegenüber dem Goldton der Venezianer aufwies, und das ganz befonders den Veronefern eigen, giebt dem Colorit auch dann noch eine gewiffe discrete Haltung, wenn es an Schmelz und Lichtfülle die gröfsten Venezianer nicht blos erreicht, fondern übertrifft, wie dies nicht felten bei Paolo Veronefe der Fall ift.

In den vier beglaubigten Werken des Antonio Badile (in Verona ein grofses Altarwerk in S. Nazaro e Celfo, datirt 1544, eine Auferftehung des Lazarus in S. Bernardino, jetzt Pinakothek, desgleichen [1546] in der Pinakothek eine Noftra Donna mit Heiligen; dann in der Galerie von Turin eine Darftellung im Tempel) fpricht fich der Charakter der Schule völlig klar aus; bei Badile begegnen wir auch fchon der Vorliebe, den Hintergrund durch reiche Architektur abzufchliefsen. Antonio Badile war nur zwölf Jahre älter als fein Schüler (1516—1560); dafs zwifchen ihm und Paolo ein inniges Verhältnifs geherrfcht habe, wird dadurch bekräftigt, dafs der Schüler nach dem Tode des Meifters deffen Tochter als Gattin heimführte. Daneben fcheint Paolo den Cavazzola mit Vorliebe und Vortheil ftudirt zu haben. Cavazzola ift ftets frifch und kräftig in der Farbe, correkt in der Zeichnung. Die Haltung feiner Figuren zeigt Ungezwungenheit und Anmuth, der Faltenwurf der Gewandung Adel und Schönheit; ein gewiffer idealiftifcher Anhauch, durch den er fich von den andern Veronefern unterfcheidet, mochte wohl mit Urfache fein, dafs er der veronefifche Rafael genannt wurde. Daneben zeichnete der junge Paolo nach Stichen Dürer's und nach Gypsabgüffen von Antiken.

Jener Zeit, da Paolo noch in der Werkftätte des Badile arbeitete, wird das fehr befchädigte Bild einer thronenden Madonna mit zwei Heiligen und einem Donator in der Kirche S. Fermo Maggiore in Verona (jetzt in der ftädtifchen Pinakothek), dann eine andere Madonna mit dem Kinde, die aus der Kirche S. Michele in die Sammlung Bernasconi und von da in die ftädtifche Galerie von Verona kam, zugefchrieben werden müffen. Paolo wandelt darin ganz die Pfade

feines Meifters Badile und des Cavazzola. Er konnte damals kaum mehr als zwanzig Jahre zählen; dennoch fcheint er fchon ein gewiffes Anfehen genoffen zu haben, da er um diefe Zeit mit den älteren Meiftern Domenico Riccio, Giambattifta del Moro und Paolo Farinato von dem Cardinal Ercole Gonzaga nach Mantua gerufen wurde, den Dom mit Gemälden zu fchmücken. Dort malte er den heiligen Antonius von Dämonen verfucht und gepeinigt. Beide Gemälde waren fchon zur Zeit als dal Pozzo fchrieb (1718) verloren.

Nach Verona zurückgekehrt, vollendete er zuerft die Copie eines Rafael'fchen Bildes für die Grafen von Canoffa und malte dann al fresco einen Saal der Cafa Contarini auf der Piazza delle erbe und einige Zimmer des Vescovat's. Von diefen Malereien ift heute jede Spur verfchwunden; doch darf man annehmen, dafs Paolo darin fchon fich felbft gefunden, dafs fie vollgiltiges Zeugnifs für feine hohe künftlerifche Begabung ablegten, da er von nun an gerade auf dem Gebiete der Fresco-Malerei eine ganz grofsartige Thätigkeit entfaltete. (Anm. 1.) Zunächft erhielt er den Ruf die Soranza — eine Villa der venezianifchen Patrizierfamilie de' Soranzi, circa eine halbe Stunde von Caftelfranco entfernt — mit Wandgemälden zu fchmücken. Paolo begab fich dahin mit einem Gehilfen, dem damals neunzehnjährigen Giovan Battifta Zelotti (1532—1592, eigentlich G. B. Farinati (Anm. 2). Heute ift diefe Villa eine dürftige Weinfchenke; die Malereien Paolo's aber wurden vor dem Untergange gerettet, indem der kunftbegeifterte Filippo Balbi diefelben im Jahre 1808 auf Leinwand übertrug. Später kam die gröfsere Anzahl derfelben nach England; was davon in Italien verblieb, läfst jedoch noch immer ein volles Urtheil über den künftlerifchen Werth derfelben zu.

In der Sakriftei der Kirche S. Liberale in Caftelfranco befinden fich fieben Stücke: eine Juftitia und eine Temperantia, dann ein grofses Deckenmittelftück, die Zeit und die Fama darftellend, endlich vier Amorinen. Gleichfalls in Caftelfranco, in der Galerie der Familie Tescari, drei Amorine, welche von Baluftraden herabfchauen.

Endlich befitzt das Seminario patriarcale in Venedig eine Frauenfigur, die wahrfcheinlich den Ruhm darftellt. Sie ftützt fich auf einen Stein, welcher die Infchrift trägt: Virtus | et | Gloria. Paulus. (dann halb verwifcht, doch lesbar) Veronenfis. Auf der andern Seite die Jahreszahl: MDXXXXXI.

Frifche, formenfchöpferifche Phantafie, Sinn für das Anmuthige und Gefallige, doch auch für das Grofse und Machtvolle bekunden vollauf diefe Fresken-Refte. Seine Frauenköpfe zeigen ein liebliches Oval mit dem Ausdruck der Kindlichkeit, nicht die Gereiftheit feiner fpäteren Manier; der Typus ift noch derfelbe wie im Madonnenbilde aus S. Fermo Maggiore. Des vollendeten Meifters aber fchon würdig ift die Gewandbehandlung; der Reichthum der Motive, den er in den Faltenwurf zu bringen verfteht, und die grofsartig-einfache Löfung derfelben erregen Bewunderung. Die Frauenfigur im Seminario ift in diefer Beziehung charakteriftifch. Seine Compofition ift frei und edel; die Gröfse der Formen, wie fie uns in den fpäteren Malereien begegnen wird, mangelt jetzt noch bis zu einem beftimmten Punkte; die Zeichnung entbehrt noch der Sicherheit, wo fie eine fchwierigere Aufgabe zu löfen hat; fo ift der Arm und der in leichter Verkürzung genommene Kopf der Frauenfigur, im Seminario verzeichnet und die mit der Tuba auffliegende Fama in S. Liberale, die Paolo für Untenficht componiren wollte, ift in allen Verhältniffen mifslungen. Schön und würdig find die bei-

den Frauen, welche die Juftitia und Temperantia repräfentiren; von Paolo's fchöpferifcher Phantafie giebt die Perfonification der Zeit beredtes Zeugnifs; von entzückender Anmuth find die Amorinen, namentlich jene vier, welche fich in S. Liberale befinden. Die Farbe ift harmonifch, aber zeigt noch nicht den Reichthum der Tinten und die Leuchtkraft der folgenden Jahre. Als Gegenftand der übrigen Darftellungen in der Soranza führt Ridolfi mythologifche und hiftorifche Scenen an; unter letzteren Alexander, der den gordifchen Knoten zerhaut, und Alexander mit der Familie des Darius.

Die Arbeiten des Paolo in der Soranza mufsten Beifall gefunden haben, denn unmittelbar darauf wurde er gerufen, die Villa Emo, heute Fanzolo, gleichfalls im Trevifanifchen, etwa eine Stunde von Caftelfranco entfernt, mit Fresken zu fchmücken; Zelotti war wiederum fein Gefährte. Diefe Arbeiten find heute noch fämmtlich erhalten, nur leider durch oftmaliges Abwafchen und noch mehr durch den frechen Pinfel eines ungefchickten Reftaurators in vielen Theilen ftark verdorben. Zelotti's Antheil herauszufondern fällt nicht fchwer; das Refultat diefer Sonderung ftimmt dann mit den Angaben des Ridolfi. Darnach find Werke des Paolo 1) die Malereien der Loggia, d. h. Ceres mit den Ackerbauwerkzeugen, und zwei Gefchichten der Kalifto (das Vergehen und die Strafe derfelben), 2) im Saale die ornamental verwandten Figuren in Bronzefarbe, und wahrfcheinlich die von Ridolfi nicht genannten beiden Hauptbilder: Tod der Virginia, und Scipio ftellt eine fchöne Gefangene ihrem Bräutigam zurück, 3) vier von den fechs Hiftorien der Jo im Zimmer vom Hauptfaal rechts, nämlich Zeus Jo liebkofend, die Verwandlung der Jo, Argos feffelt die verwandelte Jo, Jo von Argos bewacht; — Argos von Hermes eingefchläfert, und Argos von Hermes getödtet find wohl Arbeiten des Zelotti, 4) im vorderen Zimmer links vom Hauptfaal die Darftellungen der Philofophie, der Mufik, der Bildhauerei, der Malerei und Poefie; Amphion, der mythifche Erbauer der thebanifchen Burg als Reprafentant der Architektur dürfte kaum ein Werk des Paolo fein.

Von zwei nach rückwärts gelegenen Zimmern ift nur das eine von Paolo ausgemalt, und zwar finden fich dort drei Gefchichten von Venus und Adonis, leider wegen Uebermalung als Werk Paolo's kaum mehr kenntlich; das andere Zimmer bringt die gleicherweife verunftalteten Gefchichten des Herkules von Zelotti. In den Hiftorien zeigt fich Paolo als liebenswürdiger Erzähler; die Figurenmenge auf das Nothwendigfte befchränkt, Gruppirung und Haltung einfach und natürlich. In den weiblichen Figuren, welche die freien Künfte darftellen, zeigt fich im Vergleiche mit den allegorifchen Frauengeftalten der Soranza ein Fortfchritt zu gröfseren imponirenderen Formen. Von der Farbe läfst fich wenig mehr fprechen; da nicht nur alle Mitteltöne mangeln, fondern Uebermalung der Hintergründe, der Gewandung, oft auch der Fleifchpartien das urfprüngliche Colorit nicht felten bis zur Unkenntlichkeit verunftaltet haben. (Anm. 3.)

Nach Vollendung diefer Arbeit trennten fich Zelotti und Paolo; Zelotti ging nach Vicenza, Paolo wurde nach Venedig gerufen von feinem Landsmann Pater Bernardo Torlioni, Prior des Convents von S. Sebaftiano, um zunächft die Sakriftei diefer Kirche mit einigen Malereien zu fchmücken.

Die Kirche S. Sebaftiano war um 1506 von dem Cremonefen Francesco da Caftiglione begonnen worden; ihre Vollendung erhielt fie durch Antonio Scarpagnino und deffen Sohn Marco (1544—1548). Das Jahr der Berufung des Paolo



Mucius Scaevola vor Parfenna. Wandgemälde in Tiene.

war 1555. Er kam alfo fiebenundzwanzigjährig nach Venedig, hatte bereits eine Zahl bedeutender Leiftungen hinter fich, und war feine künftlerifche Entwicklung auch noch nicht abgefchloffen, fo bewegte fie fich doch in fo beftimmten ficheren Bahnen, dafs fie daraus nicht mehr entwegt werden konnte. Was Venedig ihm bot, war die Anfeuerung, das Befte zu leiften, was in feiner Kraft lag.

Sein erftes dortiges Werk find die Deckenmalereien der Sakriftei von S. Sebaftiano. Das Mittelftück ftellt dar eine Krönung Marien's; in den vier umgebenden Zwickeln malte er die Evangeliften. Das Mittelstück verräth leichte Befangenheit und ift etwas conventionell; dagegen zeigen die vier Evangeliften den Künftler im Vollbefitze feiner Freiheit und Kraft. Sie find grofs in den Formen, frei und voll Adel in der Haltung. Diefe Deckenbilder waren Anfangs November 1555 beendet — zwei Putten, in einer der Eckkappen angebracht, halten ein Buch mit der Infchrift:

MDLV Die X M. Novembris.

Schon am erften December deffelben Jahres fchliefst Paolo mit dem Prior einen neuen Vertrag, wonach er fich verbindlich macht, um den Preis von 150 Dukaten den Plafond der Kirche mit Gemälden zu verfehen; am letzten Oktober 1556 beftätigt er den Empfang der letzten Zahlungsquote für die bereits vollendeten Malereien. Paolo arbeitete nicht allein; aus den vorhandenen Quittungen geht hervor, dafs er fich der Mithilfe feines Bruders Benedetto (1538—1598) und eines gewiffen Antonio, wahrfcheinlich Antonio Fafolo aus Vicenza, bedient habe. Jedenfalls aber befchränkte fich die Mithilfe des achtzehnjährigen Benedetto und des künftlerifch ganz unbedeutenden Fafolo nur auf Nebenfächliches. Der Plafond befteht aus drei Mittelftücken und acht umlaufenden Zwickelbildern, letztere in Chiaroscuro.

Die drei Hauptgemälde ftellen dar: Efther vor Ahasverus; Efther gekrönt; Triumph des Mardochaeus. In der Compofition derfelben ift manches Tadelnswerthe. Die Vorliebe für die Diagonale läfst es zu keiner rechten Raumausfüllung kommen; die Verkürzungen zeigen noch Unficherheit, fo dafs z. B. in dem erften Rundbilde das Pferd, welches fich nach aufwärts bäumen foll, aus dem Raum heraus nach unten zu fpringen fcheint. Das Einzelne aber bekundet eine wahrhaft fieghafte Schönheit der Formen, ift durchglüht und durchpulft von ftärkftem Lebensgefühl. Die Farbe ift harmonifch, warm, transparent. Der Grundton feiner mit Rückficht auf die Lokalfarbe unternommenen Untermalung ift ein mildes lichtes Grau; er wählt dann ftets dünnflüffige Deckfarben, fo dafs fein Colorit auch noch in der Tiefe lichtreich und durchfichtig bleibt; erft in fpäterer Zeit giebt er den Lafurfarben zum Zwecke gröfserer Wirkungskraft einige Nachhilfe durch paftofe Retouchen.

Trotz aller feinen Zufammenftimmung, der trefflichen und forgfamen Verwendung der Mittel- und Halbtöne ift fein Pinfelftrich in Folge feiner umfaffenden Thätigkeit als Frescomaler doch von kühner Sicherheit und Beftimmtheit, und nicht mit Unrecht wurde von ihm gerühmt, in jedem feiner Gemälde laffe fich beftimmen, welches der erfte und welches der letzte Pinfelftrich gewefen.

Auf diefer Sicherheit beruht die Reinheit und Beftimmtheit, in der Leichtigkeit der Pinfelführung der eigenthümliche Flimmer und Schimmer feiner Farbe. Auf Farbeneffekte, auf kokettes Spiel mit Licht und Schatten verzichtet er

durchaus; am liebften führt er feine Geftalten von vollem Licht umftrömt vor; dennoch ift er auch Meifter im Helldunkel, wo folches zur Anwendung kommt.

Die heitere, offene, freudige Stimmung, welche durch die meiften feiner Gemälde klingt, findet coloriftifch ihren Ausdruck in der Vorliebe für das Roth; doch wird er darin nie bunt, löft vielmehr durch feine Nüancirung die Maffe auf und ftimmt fie zu dem vornehmen Grundton.

Nach Vollendung diefer Deckenmalereien, d. h. Ende 1556, folgte eine kurze Unterbrechung der Arbeiten in S. Sebaftiano. Paolo begab fich zu kurzem Befuche der Seinen nach Verona; bei diefer Gelegenheit malte er ein Glied der Familie Guariento in voller Kriegsrüftung; das Bild befindet fich jetzt in der Pinakothek zu Verona.

Nach Venedig zurückgekehrt fetzte er feine Arbeiten in S. Sebaftiano fort. Zunächft entftand das Hauptaltarbild, Madonna in der Glorie und vier affiftirende Heilige: Sebaftian, Johannes, Petrus und Franciscus; — denn auf dies Werk ift eine Quittung (dat. vom letzten März 1558) über den Empfang von 105 Dukaten zu beziehen. Auf diefes Oelbild folgten zunächft die Fresken an den beiden Seitenwänden und an der inneren Faffadenmauer der Kirche. Die Hauptgemälde der Seitenwände find: S. Sebaftian mit Stöcken gefchlagen und Sebaftian vor Diocletian. Nach einem artigen perfpectivifchen Scherz dem Choreingang gegenüber — durch eine fingirte Thür ift eben ein Mönch getreten, ein Negerknabe fchreitet die letzten Stufen hinan — folgen Sibyllen, muficirende Engel, dann wiederum die Marter des h. Sebaftian und zwar auf der einen Wand der Märtyrer, dem ein Engel die Palme reicht, auf der entgegengefetzten an entfprechender Stelle die Gruppe der Bogenfchützen.

Die Wandftreifen zwifchen je zwei Capellen find mit Figuren männlicher Heiligen (im Ganzen acht) ausgefüllt, die Zwickel oberhalb der beiden Capellen zur Seite des Hauptaltars mit ruhenden Engelsgeftalten. An der Faffadenwand endlich malte er Petrus und Paulus, in fingirten Nifchen ftehend, in Chiaroscuro. Sein Stil zeigt fich hier entwickelter, freier, gröfser als in irgend einem der früher genannten Oelbilder. Die beiden grofsen Sebaftians-Hiftorien find klar und doch lebendig componirt, Haltung und Bewegung der Gruppen wie der Einzelnen ausdrucksvoll und natürlich. Die Einzelgeftalten weichen an Grofsheit der Formen, an Würde der Haltung auch nicht vor dem Beften zurück, was in diefer Beziehung die Venezianer gefchaffen. Diefe Arbeiten waren im September 1558 beendet, da Paolo zu diefer Zeit den letzten Reft der Zahlung »für fämmtliche Malereien erhielt, die fich an den Seitenwänden und der Faffadenwand befinden«.

Das nächfte Werk für die Kirche S. Sebaftiano waren die Malereien der Orgeldecken; laut Quittung erhält er bereits am 1. April 1560 den letzten Reft des Gefammthonorars von 200 Dukaten. An der Innenfeite diefer Thüren malte er das Wunder am Teich von Bethesda, an der Aufsenfeite Mariae Reinigung; dann unten predellenartig Chrifti Geburt.

»Das Wunder am Teich von Bethesda« zeigt eine überaus glückliche Compofition. Von beiden Seiten aus laufen Flügel eines Säulenporticus, die nach der Tiefe zu in einer luftigen Arkadenhalle ihren Abfchlufs finden. Auf der einen Seite fieht man die Kranken, die des Engels harren, der den See bewegen foll, auf der andern Seite erhebt Chriftus den Lahmen und giebt ihm die Gefundheit wieder. »Mariae Reinigung« ift ein figurenreiches Repräfentationsbild vornehmften

Stils; Priester und Leviten als Theilhaber an der Handlung, Zuschauer und Zuschauerinnen geben Veranlassung zu wechselnder lebendiger Gruppirung, ohne doch nur im Geringsten die Uebersichtlichkeit, Klarheit und Schönheit der Composition zu beeinträchtigen. Die Farbe ist warm, harmonisch, lichtgesättigt; die zähe Struktur der Luft ist auf Rechnung der letzten Restauration zu setzen.

Nach Vollendung dieser Arbeit folgt eine mehrjährige Unterbrechung von Paolo's Thätigkeit in S. Sebastiano. Zunächst scheint er einem Rufe nach Tiene gefolgt zu sein, einige Räume des dortigen Schlosses mit Fresken zu schmücken. Tiene liegt vier Stunden nordwestlich von Vicenza; in Vicenza schloss sich ihm Zelotti an, der nun wieder viele Jahre hindurch an seiner Seite bleibt. Paolo malte unter seiner Mithilfe zwei Säle aus: im oberen Saal, der sich mit der Loggia verbindet, gab er Darstellungen des Tanzes, Spiels, der Jagd und eines Festmahls; diese sind jetzt bis auf einige ganz dürftige Reste durch die Unbilden der Zeit zerstört. Wohlerhalten sind dagegen die Malereien, mit welchen er einen Saal im Erdgeschoss des rechten Flügels ausschmückte.

Durch Scheinarchitektur sind die beiden Langwände in je drei Felder gegliedert, welche sich auf zwei, resp. vier Historien vertheilen. Gegen die Thür hin findet sich »Scaevola vor König Porsenna« und diesem gegenüber ein figurenarmes Gastmahl der Kleopatra, jedes in je einem Felde. Die beiden übrigen Felder nimmt auf der einen Seite ein: »Sophonisba begegnet dem König Massinissa«, auf der andern Seite: »Xerxes nimmt die Tribute der Griechen entgegen«. Der Thür gegenüber zu beiden Seiten des Kamins sind Vulkan und Venus mit Amor gemalt. Die malerische Dekoration des Kamins selbst ist wahrscheinlich von Zelotti, sicherlich von ihm sind die beiden Frauengestalten, welche auf dem in Scheinarchitektur angebrachten Thürgiebel ruhen. Um den Plafond herum laufen Blumen- und Fruchtgewinde, von Putten gehalten. Die Composition all dieser Historien ist von grosser Strenge und Einfachheit; am meisten tritt dies hervor in: Scaevola vor dem König Porsenna. Die Ausführung jedoch ist nicht überall gleichartig; dennoch möchte ich dabei Zelotti nicht sehr in Mitleidenschaft ziehen. In dem Bilde »Xerxes nimmt die Tribute der Griechen entgegen« erweist sich Paolo als meisterhafter Charakterschilderer; auf dem Antlitz jenes Mädchens z. B., das, mit königlichem Schmuck angethan, als Weihegabe vor den König gebracht wird, ist das ganze Empfinden des Moments, mädchenhafte Scham, Schmerz über die Trennung von den Geliebten, leise aufkeimende Neigung, in voller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Das Gastmahl der Kleopatra enthält nur fünf Figuren. Die schöne Königin, auf deren Antlitz Stolz und Koketterie um den Vorrang kämpfen, wirft eben die kostbaren Perlen in den Becher; ihr gegenüber sitzt Antonius (von edlem ausdrucksvollen Typus), ihr zur Seite ein zweiter Gast; ein Diener und ein Page warten auf. In der Begegnung zwischen Sophonisba und Massinissa zeigt der Letztere, der auf prächtig (in Vordersicht) gezeichnetem Pferde herangesprengt kommt, Kühnheit, Stolz, Betroffenheit zugleich; Sophonisba naht sich ihm in königlicher Prachtgewandung; eine schön componirte Gruppe von Frauen commentirt mit lebhaftem Geberdenspiel den Hergang. In der Formengebung zeigt sich ein sichtliches Streben nach Grossheit; die Zeichnung aber entbehrt hie und da der Strenge, z. B. in fast allen Händen; Zelotti aber dafür verantwortlich zu machen, dürfte um so weniger am Platze sein, als dieser von Zanetti mit Recht als correkter Zeichner

gerühmt wird. Die Farbe ift leidlich erhalten, wennfchon fie durch wiederholtes Abwafchen von der urfprünglichen Harmonie viel eingebüfst hat. Die Mitteltöne find dabei faft ganz verloren gegangen, daher die Lichter jetzt zu ftark, die Schatten zu fchwarz erfcheinen. Beffer erhaltene Partien aber, z. B. Vulkan und Venus (Kaminmalereien), dann das eine Puttenpaar (über der Thür links) zeigen die ganze Delicateffe coloriftifcher Behandlung, wie wir fie bei Paolo anzutreffen gewöhnt find.

Von Tiene aus kehrte Paolo wieder nach Venedig zurück. Der Bibliotheksbau des Sanfovino war beendet, man dachte daran den Hauptfaal mit Gemälden zu fchmücken. Tizian hatte den Auftrag, unter den jungen künftlerifchen Kräften die Tüchtigften für diefe Arbeit auszuwählen. Er nannte als einen der Erften Paolo Veronefe und — vielleicht auf deffen Empfehlung — auch Battifta Zelotti. Das fcheint gegen Ende 1561 gewefen zu fein. Um den Wetteifer der jungen Künftler auf das Höchfte zu entflammen, beftimmte der Senat, dafs jener, deffen Leiftung als die befte erkannt würde, neben der Bezahlung noch eine goldene Kette als Preis erhalten follte.

Der Plafond des Saals ift in fieben Abtheilungen getheilt; jede derfelben enthält drei Rundbilder. Auf Paolo kam die fechfte Abtheilung (von der Thür aus gerechnet); er malte in den drei Rundfeldern allegorifche Darftellungen der Mufik, der Mathematik und des Ruhmes; löfte aber hier das Allegorifche ganz in einen verftändigen Hergang verklärter Wirklichkeit auf. Die Mufik ftellte er dar durch drei fchöne Frauen, wovon zwei muficiren, die dritte fingt; ein fchöner nackter Knabe — wohl der Genius der Mufik — hat fich zu ihnen gefellt. In ähnlicher Weife find die beiden anderen Gruppen behandelt. Unübertreffliche Eleganz und Schönheit der Formen; eine Farbe, die, ganz in blendendes Licht getaucht, durch Reinheit, Durchfichtigkeit, harmonifche Zufammenftimmung das Auge in wahres Entzücken verfetzt, all dies bewirkt es, dafs jede Kritik waffenlos wird, und nur reines, rückhaltlofes Geniefsen vor diefen Werken ftatthaben kann. — Einftimmig ward ihm von Mitftrebenden und Richtenden der Preis zuerkannt.

Unmittelbar darnach dürften die Deckenmalereien in der Sala del Configlio de' Dieci im Dogenpalaft zu fetzen fein, die er dort gemeinfam mit Zelotti und Ponchino (gen. il Bozzacco) aus Caftelfranco ausführte. Es ift intereffant, wie Zelotti und Ponchino der Eigenart Paolo's nachftreben; aber Zelotti erreicht nicht den Glanz, die Klarheit, die Kraft von Paolo's Farbe, Ponchino's Vorliebe für kurze, gedrungene Formen giebt feinen Figuren etwas Bäurifches. Paolo malte drei Felder und zwar das Mittelftück: Jupiter fchleudert den Wetterftrahl gegen die Giganten (als Repräfentanten der Rebellion, der Fälfchung, des Verraths, des Eidbruches); dann zwei Nebenfelder: »Juno befchenkt die Venezia« und: »ein Greis neben einem fchönen Weibe«. Nur das letztere Bild befindet fich noch an Ort und Stelle; die beiden anderen (von welchen das Mittelftück im Louvre, die Juno aber in der Pinakothek zu Brüffel) wurden 1862 durch gute Copien erfetzt. Jupiter ift eine Geftalt voll Hoheit und Würde; der Typus weift auf antike Arbeiten als Vorbilder. Im Uebrigen find diefe drei Deckenbilder jenen in der Bibliothek an Compofition, Formenfchönheit und Farbe ebenbürtig.

Als nächfte Arbeit find wohl die Malereien des Plafonds in der Sala della Buffola zu fetzen (Anm. 4.), von denen jedoch nur die Zwickelbilder lagernde

Victorien in terra verde noch an Ort und Stelle ſind, während das Mittelſtück, der h. Marcus mit dem Löwen, 1797 nach Paris kam.

Wie in dem Kapitel über Tintoretto erwähnt wurde, erklärten es die Proveditoren des Dogenpalaſtes in einer Entſchlieſsung vom 7. Januar 1562 für nothwendig, die drei noch freien Wandfelder in der Sala del Conſiglio Maggiore mit Malereien hervorragendſter Meiſter zu bedecken. Die Wahl der Meiſter fiel auf Orazio Vecelli, den Sohn Tizian's, auf Tintoretto und Paolo Veroneſe. — Paolo malte den Fuſskuſs des Kaiſers Friedrich I.; Vaſari rühmt dieſem bei dem Brande von 1577 zu Grunde gegangenem Gemalde nach, es zeichne ſich durch Gröſse des Stils, durch ſorgfältige Zeichnung, durch ſchöne und doch wechſelvolle Poſen und Gruppirungen ſo ſehr aus, daſs es Jedermanns Lob verdiene. Auſserdem malte Paolo da, wo ſich jetzt die Allegorien des Alienſe befinden, die Allegorien der Zeit, des Glaubens, der Geduld und der Einheit. Noch während er in der Sala del Conſiglio Maggiore thätig war, ſchloſs er (am 6. Juni 1562) mit dem Convent S. Giorgio Maggiore den Vertrag ab, für ihr Refectorium die Hochzeit von Cana zu malen und dies Werk bis 8. September 1563 für den Preis von 342 Dukaten (neben freier Zehrung und einem Faſſe Wein) zu vollenden. Paolo wird dem Termin gerecht; am 6. October 1563 erklart er, den letzten Zahlungsreſt für das vollendete Gemälde erhalten zu haben. Es iſt dies das erſte jener Reihe von Gaſtmählern, in denen Paolo's geiſtige und künſtleriſche Individualität ſich ſo eigenartigen Ausdruck ſchafft. Das Bild iſt ſeit 1797 einer der berühmteſten Schatze des Louvre.

Auf einer von Marmor-Colonnaden umgebenen Terraſſe iſt die Hochzeitstafel in Hufeiſenform aufgeſtellt. Nur die äuſseren Seiten derſelben ſind mit Gäſten beſetzt; dadurch iſt die Möglichkeit gewonnen, den zwiſchen den Flügelenden der Tafel befindlichen Raum mit einer Fülle reichbewegter Geſtalten zu beleben; Speiſe- und Getränketräger gehen ab und zu, in der Mitte befindet ſich eine Gruppe von Muſikanten, in welchen Paolo die hervorragendſten Maler des damaligen Venedig portraitirte — eine handſchriftliche Aufzeichnung aus jener Zeit, die Zanetti, der tüchtigſte Forſcher auf dem Gebiete venezianiſcher Malerei, zu Ende des vorigen Jahrhunderts noch ſah, verbürgt dies. Darnach ſtellt der Contrabaſsſpieler Tizian dar; der jüngere Mann ihm gegenüber, im gelblichem Gewand, iſt Paolo ſelbſt. Dann kommt Tintoretto mit ahnlichem Inſtrument; der Flotenbläſer iſt Jacopo Baſſano. Der Mann, rechts von dieſer Gruppe, der mit Kennermiene eine Schale Wein koſtet, iſt Benedetto, Paolo's Bruder. Doch auch in den Gäſten gab Paolo zumeiſt Porträts berühmter Zeitgenoſſen. Nach den früher erwähnten Aufzeichnungen wäre im Bräutigam Alfonſo d'Avalos, Marcheſe del Vaſto, porträtirt, in jener Frau aber, welche in ſeiner Nahe geneigten Hauptes ſteht und einen Zahnſtocher in der Hand halt, die erlauchte Freundin Michel Angelo's, Vittoria Colonna. Die Braut ſoll die Züge Eleonorens von Oeſterreich, Gemahlin Franz' I. tragen; ihr zur Seite, in bizarrer Gewandung, Franz I. ſelbſt uns begegnen u. ſ. w. — Der Vordergrund wird durch eine Baluſtrade von einer erhöhten Teraſſe abgeſchloſſen, zu welcher auf beiden Seiten Stufen hinanführen, die von geſchäftigen Dienern belebt ſind. Die Terraſſe iſt mit zahlreichen Gruppen Neugieriger angefüllt; über dieſe hinausſchweifend, trifft das Auge auf prachtvolle Säulenhallen, ſtatuengeſchmückte Paläſte, bis endlich die Perſpective in einem luftigen Glockenthurm ihren Abſchluſs findet.

Hat man fich in der Geftaltenfülle, in der feftlichen Pracht des Ganzen und des Einzelnen zurecht gefunden, fo ftellt man fich wohl die Frage, was denn aus dem religiöfen Hergang geworden fei. Das Urtheil würde aber ein ungerechtes, liefse man fich dabei nur durch das leiten, was uns die florentinifche Kunft des 15. Jahrhunderts in diesbezüglichen Darftellungen geboten. Es ift ein anderer Geift, der die Zeit beherrfcht; um die geiftige Freiheit war es vorbei, damit auch um den tiefen religiöfen Ernft, der nur aus fchweren inneren Kämpfen hervorgeht, welche wieder nur auf dem Boden der Gewiffensfreiheit ftatthaben können. Reformation und Gegenreformation legen einen Bann über die Geifter: glücklich, wenn da nicht der Mangel inneren Ernftes hinter der Wiederholung conventioneller Stoffe und Formen heuchlerifch fich verbirgt, fondern, wie dies auf venezianifchem Boden gefchieht, man zwar der Zwangslage, vorwiegend religiöfe Stoffe zu behandeln, fich fügt, doch da hinein ohne Rückhalt die Feier des Irdifchen, der Luft und des Lebens trägt. Dazu war eine folche Auffaffung religiöfer Stoffe in Venedig durch die ernfteften Künftlernaturen längft vorbereitet. Die Heiligen des Giovan Bellini, des Carpaccio, des älteren Palma find edelfchöne Individuen, zwar durchaus nicht dürftig-irdifch, aber auch ohne jeden Zug von Sublimität. Giorgione und Tizian haben diefer Kunftanfchauung gefteigerten Ausdruck gegeben; Paolo Veronefe, auferzogen in den Traditionen eines kräftigeren Naturalismus, wie er die Kunft feiner Vaterftadt charakterifirt, thut den letzten Schritt, den hier eine lautere Künftlernatur zu thun vermochte.

Mit feften Füfsen fteht er auf dem Boden diefer Erde, für das Sublime, Ekftatifche mangelt ihm jedes Verftändnifs, die Poefie des Ideals ift ihm fremd; aber für die Poefie der Wirklichkeit, fo weit fie den Genufs des Dafeins fteigert, ift er mit taufend Sinnen begabt, und in feftfreudigerem Gewande vermag Niemand die Welt und die Menfchen zu fchauen als er. Und fo verkündet er denn nicht nur in den alten Stoffen das neue weltfreudige Evangelium, er unterläfst es auch, durch Aeufserlichkeiten fie in mythifche Ferne zu rücken. Das vornehme Venedig f e i n e r Zeit, wie es fich in Momenten erhöhten Lebensgenuffes gehabte, erfcheint in Paolo's heiligen und profanen Hiftorien mit feinen Anfchauungen und Gedanken, feinen Zielen und Aeufserlichkeiten. Und diefes Evangelium, das nicht fehnend nach dem Himmel weift, fondern auf der fchönen Erde feine Wünfche befchloffen findet, diefe frohe Botfchaft von der Feier des Irdifchen und der Freude des Dafeins erhält dann auch in materiellen Darftellungsmitteln durch Paolo den letztmöglich treuen Ausdruck. Von dem vollen Strom des Lichtes läfst er die ganze Fülle edelfchöner, reichgefchmückter, anmuthig gruppirter Geftalten überfluthen und fo den Reichthum der Farbe, der aber nie und nirgends in Buntheit ausartet, zu wirkfamfter Erfcheinung kommen.

In die Zeit diefes »Gaftmahls« dürften auch die leider gänzlich zerftörten Fresken zu fetzen fein, mit welchen Paolo unter Mithilfe des Zelotti den Palaft des Camillo Trevifan fchmückte, den fich diefer nach einem Plane des vornehmen Baudilettanten Daniele Barbaro zu Murano hatte errichten laffen.

Unmittelbar nach Vollendung der »Hochzeit zu Cana« nahm Paolo die beiden grofsen Wandbilder in der Hochaltarkapelle von S. Sebaftiano in Angriff, nämlich: »die Marter des h. Sebaftian« und »die hh. Marcellus und Marcellinus auf dem Gange zur Richtftätte«. Beide Gemälde gehören zu seinen Meifterwerken, das letztere aber geht dem erfteren an edler Compofition und hochgefteigertem, aber

die Grenze der Schönheit nicht überschreitendem dramatischem Affekt voraus. Paolo entbehrt nie des dramatischen Lebens, wo solches durch den Hergang gefordert; hier aber spricht es sich mit einer Energie aus, wie in keinem anderen Werke. Die beiden Heiligen verlassen eben das Gebäude des Gerichtshofes; nun drängen die Angehörigen sich hinzu, sie zum Glaubensabfall zu bewegen; die greisen Eltern werfen sich ihnen entgegen, die Gemahlinnen heben flehend die



Von den Fresken der Villa Masèr.

unmündigen Kinder empor; auf dem Antlitz der Brüder spiegelt sich der innere Kampf. Es scheint ein Schwanken einzutreten, aber zu rechter Zeit weist der h. Sebastian, der in glänzender Rüstung vorausschreitet, mit rückgewandtem Antlitz zum Himmel; nun ist der Sieg gesichert. Bei aller Bewegtheit aber keine Gewaltsamkeit; die Linienführung ist überall von vollendeter Schönheit, nur der Farbe hat sich eine leise Unruhe mitgetheilt, so sicher und tiefverständig im Uebrigen die Pinselführung ist.

Diese beiden Wandgemälde waren im December 1565 beendet; in den folgenden Frühling muss die Reise Paolo's nach Masèr gesetzt werden. In der Zwischenzeit dürfte er das Bild: »die Familie des Darius« für die Pisani gemalt haben, da dasselbe durch Stil und Colorit zeitlich in unmittelbare Nähe der beiden

Wandbilder in S. Sebaftiano verwiefen wird. Daffelbe befand fich bis 1857 im Befitz der Familie Pifani in Venedig; im genannten Jahre wurde es vom Grafen Vittore Pifani um den Preis von 13,650 Pf. Sterl. an das britifche Mufeum verkauft. Auch in diefem Bilde beherrfcht ftarke Bewegtheit die Scene, ohne doch



Die Mufik. Von den Fresken der Villa Mafer.

nur im Mindeften in rhetorifches Pathos auszuarten. Auf der einen Seite fehen wir den jugendlichen Alexander, von den Feldherren — darunter der alte Parmenio — umgeben, nicht ohne Regung des Mitleids auf dem fchönen ftolzen Antlitz; auf der andern Seite zu feinen Füfsen die Gattin des Darius, fchutzflehend für ihre Kinder, die letzteren wieder in verfchiedener Weife von dem Hergange ergriffen. Die ältefte Tochter vermag nicht ganz das Gefühl der Bewunderung für

den jugendlichen Helden zu unterdrücken; die zweite blickt resignirt zu ihm auf; die dritte, noch im Kindesalter stehende, schaut neugierig und fragend dem Vorgange zu. Selbstverständlich erscheinen die Frauen in venezianischer Prachtgewandung; Gruppenbildung und -haltung ist so ernst und würdig, als es dem Hergang entspricht.

Im Frühling 1566 also scheint Paolo nach Maser gegangen zu sein, um die Villa, welche dort Palladio für Marcantonio und Daniele Barbaro erbaut hatte, mit Fresken zu schmücken. Der Zeittermin ist insofern bestimmt, als Vasari dieser Malereien in der zweiten Auflage seines Werkes (1568) schon gedenkt, andererseits nach Ch. Yriarte und Mothes die Villa nicht vor 1564 erbaut wurde.

Die äussere Erscheinung des Gebäudes ist keine solche, dass man es zu den glücklichsten Schöpfungen des grossen Architekten rechnen möchte. Im Gegentheil, die plump aufsteigenden, mit stark geschwungenen Voluten versehenen Giebel der Eckrisalite der beiden Seitenflügel könnten zur Vermuthung führen, dass hier eine fremde verpfuschende Hand eingegriffen habe; die innere Raumdisposition zeigt dagegen Palladio in seiner ganzen Grösse.

Zwei Treppen führen vom Vestibul des mittleren Vorbaues in das Hauptgeschoss. Zunächst empfangt uns eine kreuzförmige Halle, die an der Vierung von einem Kreuzgewölbe, im Uebrigen durch Tonnengewölbe bedeckt ist. Edel durchgeführte Architekturmalereien erhöhen die Wirkung der schönen Verhältnisse. Der Querflügel dieses Raumes zeigt in acht fingirten Nischen Frauengestalten mit musikalischen Instrumenten; sie sind von edlen, grossen Verhältnissen, der Ausdruck ist so geistig belebt, als lauschten sie noch innerlich nach den eben verklungenen Tönen. Den Thüren zweier Kabinette gegenüber finden sich zwei fingirte Thüren; durch die eine tritt ein Page herein, durch die andere ein Landmädchen: zwei malerische Scherze des Künstlers, so anmuthig und harmlos durchgeführt, dass man seine herzliche Freude daran hat.

Treten wir in die beiden isolirt an der Hauptfronte gelegenen Gemächer; Landschaften zwischen ionischen Säulen machen das Auge glauben, in das Freie hinaus zu blicken; nackte mächtige Gestalten, in meist überkühnen Stellungen, füllen Nischen, lagern auf Simsen über dem Kamin und über den Thürgiebeln. Der Plafond jedes Zimmers enthält dann drei Gemälde, deren Stoff der klassischen Mythe entnommen ist, durch Paolo aber die freieste Behandlung erfahren hat. Sein Hauptzweck ist, schönbewegte Gruppen zu geben, die eine festfreudige Stimmung athmen, welche sich dann wieder dem Beschauer mittheilt. So finden wir in dem einen Zimmer eine Gruppe, die wohl die Abundantia darstellt, eine andere, aus drei musicirenden schönen Frauen bestehend, soll die Musik versinnbilden, eine dritte vielleicht die Eintracht. Man grübelt und sinnt aber nicht, man freut sich an den lebensvollen edlen Gestalten, an dem schönen Linienfluss, an der Heiterkeit und Kraft der Farbe. In dem andern Zimmer sehen wir auf dem Mittelbilde zwei einander ähnliche Mannergestalten, die auf Wolken ruhen; dem Einen presst ein Bacchusjüngling den Saft der Traube in die entgegen gehaltene Schale, seitwarts ruht ein Greis mit dem Füllhorn; eine geigende Muse, von Amorinen umringt, schwebt aus der Höhe herab; wiederum also ein Bild des Lebensüberflusses und der Lebensfreude. Eine ähnliche Stimmung variiren die beiden andern Bilder. Auf dem einen erscheint Ceres und Pluto mit Krone und Erdschlüssel, als Symbol des Reichthums, auf dem andern Apoll mit der Lyra, im Ge-

fprache mit Venus, welcher Amor, nach der Bruft der Mutter fuchend, im Schoofse liegt.

Geht man von da nach dem Salon, von welchem die beiden Zimmerreihen der Seitenflügel auslaufen, fo feffeln zuerft zwei grofse Gemälde in den Schildbogen über dem Eingange und über den Fenftern. Wiederum find es Bilder freudigen Lebensgenuffes, fchäumenden Ueberfluffes. Auf dem einen fieht man Venus, üppig auf Wolken hingegoffen, von Grazien und Liebesgöttern umfpielt, während feitwärts eine Nymphe Amor mit feinen Waffen ausrüftet, auf dem andern Repräfentanten der Fruchtfülle des Sommers und des Herbftes; fröhliche mit Weinlaub bekränzte Geftalten umringen Bacchus, der den Saft der Traube in eine Schale prefst. Etwas entfernt lagert eine Schnitterin, von drei fpielenden Knaben umgeben, auf einem Aehrenbündel. Das Tonnengewölbe führt uns dann die Herrlichkeit des ganzen Olymps vor. Das grofse achteckige Mittelfeld zeigt die Planeten, welche einen Kreis um die Erde bilden, die von einem Drachen getragen wird. Um diefe gruppiren fich Saturn, Jupiter, Mars, Apollo, Venus, Mercur, Diana, letztere ihren Hund liebkofend. Die gröfseren Felder an den vier fchmalen Achteckfeiten enthalten Darftellungen der Elemente, und zwar erfcheint Juno als Licht, Cybele als Erde, Vulcan und Neptun als Repräfentanten des Feuers und des Waffers.

Da, wo das Tonnengewölbe an die Wände anfetzt, finden fich zwei Darftellungen aus dem wirklichen Leben. Links fteht auf vorfpringender Marmorbaluftrade eine edel gebildete Frau im Zeitkoftüm, ihr zur Seite eine Dienerin; auf der Altanplatte fitzt ein Hündchen und ein Papagei; rechts werden zwei elegant gekleidete Knaben fichtbar, von welchen der eine lieft, der andere mit einem Hunde fpielt.

Die beiden erften Gemächer der Zimmerreihen, die von diefem Salon nach beiden Seiten auslaufen, find gleichfalls mit Malereien Paolo's gefchmückt. In dem einen Gemache fieht man über der Eingangsthür den Gott der Zeit neben einer Frau mit einem Buche, welche wohl die Gefchichte repräfentirt; diefer Darftellung gegenüber malte er die Krönung des Verdienftes: ein prächtiges nacktes Weib fetzt einem alten müden Manne die Krone auf das Haupt. Im Mittelfelde ift die Kühnheit dargeftellt: eine mächtige Frauengeftalt, von einem Löwen begleitet, greift nach dem Füllhorn der Abundantia. Die Seitenbilder des anderen Gemaches bringen Darftellungen der Niederlage und des Sieges der Tugend. In dem einen lehnt fich Herkules an die Schulter eines jungen Weibes, dem er dienftfertig den Spiegel vorhält; in dem andern legt ein mit einer Toga bekleideter Mann einem wilderregten Weibe Gebifs und Zügel an. Im Mittelfelde erfcheint eine auf Wolken thronende Frau; zu ihren Füfsen kniet mit einem Lamm an der Seite eine andere Frau, die jener einen inbrünftig flehenden Mann empfiehlt. Die Unfchuld empfiehlt den Frieden des Haufes der göttlichen Gnade.

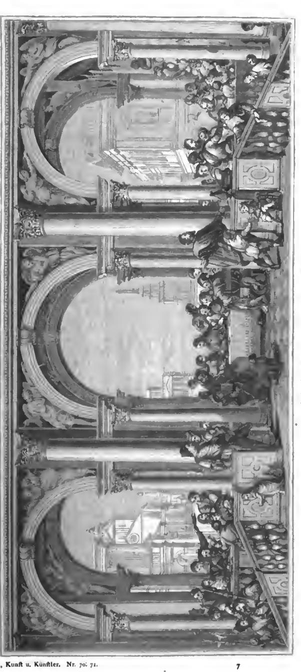
Die nächften anliegenden Zimmer entbehren der Malereien; nur das letzte der linken Flucht bringt Darftellungen von vier Thaten des Herkules. Diefe verrathen durchaus den Pinfel Zelotti's, der hier mit Paolo zugleich gemalt hat. Von Zelotti mag auch das Landfchaftliche und ein grofser Theil des Ornamentalen in den früher befchriebenen Räumen herrühren. Die Zimmerflucht nach jeder Seite fchliefst derart ab, dafs an der dem Eingang jedes letzten Zimmers gegenüberliegenden Wand eine Thür gemalt ift, die in das Freie zu führen fcheint.

Durch die Thür auf der linken Seite tritt ein Mann im Jagdkostüm ein, durch die rechts eine Dame mit einem Fächer in der Hand — die Tradition sieht darin Paolo und dessen Geliebte — es sind zwei auf die perspectivische Illusion gemalte Figuren, die ihren anmuthigen Zweck vollständig erfüllen.

Fafst man Paolo's Malereien in der Villa Maser als Ganzes zusammen, so ist man verwundert über den unerschöpflichen Reichthum an Lebensgefühl, der all die wohlbekannten allegorischen und mythologischen Typen zu Existenzen ursprünglichen, frischen und ergreifenden Lebens zu gestalten vermag. Christliche und heidnische Gedanken und Anschauungen mengen sich bunt durcheinander, und doch stört dies nicht, denn wir haben das sichere Gefühl, dafs dies Alles in einer reinen, starken, gesunden, heiteren Menschlichkeit seine Quelle und seine Einheit hat. Geht man dann auf das Einzelne, so ist man erstaunt, Paolo's Phantasie, der man doch in erster Linie nur das Anmuthige, Gefällige zutraute, nicht selten auf Wegen zu finden, die Michel Angelo in seinen Sistina-Malereien wandelt. Nicht blos die Gröfse der Formen, die Kühnheit der Motive in Lage und Haltung gemahnt daran; auch die Einbildungskraft Paolo's direkt, insofern sie sich in der Schöpfung einzelner Gestalten bethätigt.

Ridolfi spricht von einer Reise Paolo's nach Rom, die er mit Girolamo Grimani dahin gemacht haben soll; deshalb war man geneigt (so Prof. Woltmann in dem Aufsatz über die Villa Maser, Deutsche Rundschau, I. Jahrg. 12. Heft), diese Reise in das Jahr 1563 zu setzen und unmittelbar nach der Rückkehr unter dem lebhaft nachwirkenden Einflusse der Sistina-Malereien die Fresken der Villa Maser entstehen zu lassen. Abgesehen davon, dafs zu jener Zeit Paolo im Dogenpalast beschäftigt war, fällt überhaupt in das Jahr 1563 keine der Botschaftsreisen des Girolamo Grimani, bei deren einer ihm Paolo Begleiter gewesen sein soll. Ich leugne aber überhaupt Paolo's Reise nach Rom. Es mangelt zunächst jeder äufsere Beweis. Girolamo Grimani's Sendungen fallen in die Jahre 1555, 1559, 1565 (um die Päpste Paul IV., Pius IV. und Pius V. gelegentlich ihrer Wahl zu beglückwünschen), und zu allen diesen Zeitterminen haben wir urkundliche Beweise von Paolo's Anwesenheit in Venedig. (Anm. 5.) Aber auch jeder innere Grund fehlt für diese Römerfahrt. Das, was als scheinbar »michelangelesk« in den Fresken der Villa Maser überrascht, ist kein neues, unvorbereitetes Element im Umfange von Paolo's künstlerischer Kraft, es ist durch Werke früherer Entwicklungsstadien vollauf erklärt. Die ruhende Frauenfigur im Seminario patriarcale, der Gott der Zeit in S. Liberale in Castelfranco — beide aus dem Freskencyklus der Soranza 1551 — die Evangelisten in der Sakristei von S. Sebastiano von 1555, die in fingirten Nischen stehenden Heiligen an den Seitenwänden und der Chorwand in S. Sebastiano von 1558, das sind vollgiltige Zeugen, wie Paolo aus eigener Kraft heraus Grofsheit der Formen und Kühnheit der Haltung entwickeln konnte, die uns schliefslich wie ein Fremdes in seinem Künstlernaturell überrascht, da wir dasselbe zumeist nur im Dienste gefälliger Anmuth wirken sahen. Nur die eingehende Würdigung seiner Thätigkeit als Freskenmaler kann dieser Seite seines Wesens gerecht werden.

Kaum nöthig dürfte es sein, besonders zu betonen, dafs Paolo in Allem, was die künstlerische Mache betrifft, sich auch in den Fresken der Villa Maser als Meister zeigt. Die Zeichnung ist correkt, die Pinselführung kühn und sicher, die Färbung kräftig, tönereich und von feiner detaillirter Durchführung. Für die Solidität der Technik zeugt der glückliche Zustand der Malereien selbst.



Das Gastmahl bei Levi. Akademie zu Venedig.

Nach Vollendung der Arbeiten in Mafer, alfo gegen Ende des Jahres 1566, dürfte Paolo, der nun in- und aufserhalb Venedigs fich eine ruhmvolle Stellung erworben hatte, nach Verona gegangen fein um die Tochter feines bereits 1560 verftorbenen Lehrers Antonio Badile als Gattin heimzuführen. Er fcheint überhaupt mit Zärtlichkeit und Treue an feinen Verwandten, Gönnern und Freunden gehangen zu haben. Nun mochte feine ruhige gelaffene Natur die letzte Vollendung möglichen Glückes gefunden haben: daher die fonnige Heiterkeit, die unverfiechlich aus feinen Schöpfungen ftrahlt. Im Jahre 1568 ward ihm der erfte Sohn, Gabriele, geboren, zwei Jahre fpäter der hochbegabte Carletto; das erhöht auf die letzte Stufe das Behagen feiner Häuslichkeit, die er nur verläfst, um — unangefochten vom Neide feiner Fachgenoffen wie felten ein Künftler — den zahlreich an ihn herantretenden ehrenvollen Aufträgen gerecht zu werden.

Vielleicht im Zufammenhang mit diefem jüngften Aufenthalt in Verona fteht die Entftehung des Gaftmahls bei Simon, das Paolo für die Mönche des Klofters S. Nazaro malte, und des Hochaltarblatts »Marter des h. Georg« für die Kirche S. Giorgio in Braida. Das Gaftmahl bei Simon (jetzt in der Pinakothek in Turin) ift minder figurenreich als feine übrigen derartigen Bilder; trotzdem erfcheint die Compofition ftark zufammengefchoben und läfst einen Mangel fchöner überfichtlicher Gruppirung nicht ganz vermiffen. Berühmt ift der prächtige Linienflufs, der die Haltung Magdalena's auszeichnet. Das herrliche Altarbild in S. Giorgio in Braida, fowie das in derfelben Periode gemalte Martyrium der h. Juftina in der Kirche gleichen Namens in Padua (leider fehr ungünftig aufgeftellt!) läfst uns die künftlerifche Feinheit und Gehaltenheit Paolo's bewundern, mit welcher er den ihm gebotenen Stoff im Sinne der Schönheit zu redigiren vermag. Aber gerade dadurch, dafs er nicht die Kataftrophe felbft giebt und aufserdem noch das Pathos der vorbereitenden Momente auf das Möglichfte abdampft, erzielt er eine ergreifende Wirkung. Das Colorit entfaltet in beiden Bildern die ganze fieghafte Schönheit, die ihm in der Zeit feiner höchften Kraftentfaltung eigen. In diefe Zeit wären dann, nach Paolo's Rückkehr nach Venedig, auch die Fresken zu fetzen, die er im Palazzo Bellavite auf dem Campo S. Maurizio malte; fie find fpurlos verfchwunden.

Im Jahre 1570 ift er wieder für S. Sebaftiano befchäftigt; es findet fich eine vom 8. Oktober 1570 datirte Erklärung, in welcher er befcheinigt, eine Theil-Zahlung von 50 Dukaten für ein Werk, welches er eben unter der Hand habe, erhalten zu haben. Unter diefem Werke kann nur das Gaftmahl bei dem Pharifäer Simon verftanden werden, das er für das Refectorium des Klofters S. Sebaftiano malte (jetzt in der Brera in Mailand); es ift eine freie Variation des Gaftmahls von S. Nazaro. Es mochte Anfang 1571 beendet fein. Unmittelbar darauf folgt das Gaftmahl bei Levi (eigentlich bei Simon, das er für die Mönche von S. Giovanni e Paolo (jetzt in der Akademie von Venedig) malte. Die Summe, die ihm dafür geboten war, und die Fra Andrea de Buon durch Sammlung aufbrachte, hinderte ihn nicht, das Befte und Tüchtigfte, was er zu geben vermochte, zu geben.

Dies Werk ift gezeichnet:

A. D. MDLXXII. Die XX Apr.

Ich ftimme dem Urtheil des franzöfifchen Kritikers Davefiès (Etudes fur la Peinture Vénétienne) bei, welcher der Meinung ift, dafs das Gaftmahl der Aka-

demie an vollendeter Compofition fowohl, wie an Schönheit — oder mindeftens guter Erhaltung des Colorits — felbft dem grofsen Gaftmahl im Louvre vorausgehe. Die Raumdifpofition ift edler und einfacher, die Figurenzahl befchränkter, die Bildung der Gruppen deshalb gefälliger, das Ganze überfichtlicher und von ftrengerem Zufammenhalt.

Eine Langtafel läuft unter einer offenen Saulenhalle hin, zu der zwei Freitreppen hinanführen; nach rückwärts gewähren die Hallen den Ausblick auf eine reiche, fchöne Palaftarchitektur. Die Bildung der Gruppen wird durch die Säulen der Halle zum Theile vermittelt, zum Theile ausdrucksvoller gemacht; doch herrfcht keine Zerfplitterung; die Bewegungslinie mindeftens führt von Chriftus ab und zu Chriftus hin. Die Theilnehmer am Gaftmahl erfcheinen zumeift in der Tracht der Zeit, die zeitgenöffifchen Accefforien mangeln gleichfalls nicht; es geht überhaupt nichts über die Stimmung heiteren, behaglichen Exiftenzgenuffes hinaus, in die ein Feftmahl edle, geiftig gefunde Menfchen verfetzt; in Chriftus aber ift die Würde der Perfönlichkeit gewahrt. An geiftigem Adel fcheint mir diefer Chriftuskopf noch höher zu ftehen als jener vielgerühmte in Bellini's Gaftmahl zu Emaus.

Unmittelbar nach Vollendung diefes Werkes mufs Paolo nach Vicenza gegangen fein, wenn anders die Jahreszahl 1572, welche das Gaftmahl im Refectorium des Klofters der Madonna von Monte Berico trägt, keine Fälfchung oder falfch gelefene Auffrifchung der umfaffenden Reftauration ift, welche dies Werk nach den Verletzungen von 1848 erfahren hat. Doch fpricht für die Richtigkeit der Bezeichnung nicht blos dies, dafs die Compofition des Gaftmahls der Akademie in einer nur etwas conciferen Form wiederkehrt, fondern dafs auch Gruppen und Typen jener Compofition hier in der Genauigkeit der Copie wieder erfcheinen. Das ift um fo bedeutfamer, als hier ein ganz anderer Stoff als dort behandelt wird, nämlich das Gaftmahl, das Gregor der Grofse den Armen giebt, wobei Chriftus als Gaft erfcheint. Die Armen fuchen wir allerdings vergebens, es find zumeift Männer in Prunkgewandung, welche der Mahlzeit beiwohnen. Einzelne zu ftark genrehafte Motive möchte man gerne miffen; fo z. B. wenn einer der Gafte mit einem grofsen Augenglas die Geftalt Chrifti muftert. Von der urfprunglichen Farbe darf wohl kaum mehr gefprochen werden.

Vielleicht machte die ftark genrehafte Haltung des Gaftmahl des h. Gregor von fich fprechen; kurz die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo fanden es plotzlich heraus, dafs das Gaftmahl, das Paolo in ihrem Refectorium gemalt, allzu weltlich fei, und der Künftler hatte fich dieferhalb am 18. Juli 1573 vor dem Tribunal der Inquifition zu verantworten.

Das Tribunal hielt ihm vor Allem vor, dafs der Gläubige an den »Narren, betrunkenen Deutfchen, Zwergen und andern Albernheiten« gegründetes Aergernifs nehmen müffe, desgleichen daran, dafs die Magdalena fehle. Paolo meint fchüchtern, Maler hatten doch gleich Dichtern und Narren die Freiheit, den vom eigentlichen Hergang nicht occupirten Raum mit Geftalten eigener Erfindung auszufüllen. Daraufhin bedeutet man ihm, dafs er durch folches Thun in den Verdacht kommen müffe, die Gebräuche der katholifchen Kirche verfpotten und herabfetzen zu wollen, wie dies jetzt in Deutfchland und in anderen, von der Ketzerei heimgefuchten Ländern der Fall fei. Paolo wehrt fich gegen folche Zumuthung und beruft fich auf Michel Angelo, der fich im jungften Gerichte in der

Sixtina gleichfalls manche Freiheit genommen. Man läfst folche Weigerung nicht gelten und fordert Paolo auf, binnen drei Monaten nach den Abfichten der Inquifitoren das Werk abzuändern.

Die Aenderungen Paolo's befchränkten fich darauf, dafs er das der Nafe eines Dieners entftrömende Blut, das den Inquifitoren gleichfalls ein Aergernifs verurfacht hatte, wegwifchte und an das obere fchmale Gefims der Pfeiler des Treppengeländers hinfchrieb: Fecit D. Covi. Magnu. Levi. Lucae Cap. V.; fo machte er aus dem Gaftmahl bei Simon, dem die Magdalena gemangelt hatte, ein Gaftmahl bei Levi, wo man zwar den reichen Pharifäer (Simon), nicht aber den Zöllner (Levi) fieht. Wollte fich Paolo in dem vollendeten Werke zu umfaffenderen Aenderungen nicht bequemen, fo zeigt fich der Einflufs der Vermahnung des S. Uffizio um fo deutlicher in dem Gaftmahl, das er um diefe Zeit für das Servitenklofter malte und das fich nun fchon feit 1665 in Paris (Louvre, Salon Carré) befindet. Auch diefes bringt eine Darftellung des Gaftmahls bei Simon; aber vor dem Herrn kniet Magdalena und trocknet deffen Füfse, die fie eben gefalbt, mit ihren lang herabfliefsenden, prächtigen blonden Haarflechten. In allem Nebenfächlichen befcheidet fich hier Paolo in auffallender Weife; Prachtentfaltung befchränkt fich faft einzig auf die Architektur; die Anwefenden, mit Ausnahme Magdalena's, dann einer Zufchauerin und einer Dienerin find durchwegs Männer und zeigen nicht die reichen Zeitcoftüme, fondern die durch Tradition vorgefchriebene Gewandung. Chriftus ift von edler würdiger Bildung und dabei von ftrengem feierlichen Ausdruck. In der Höhe halten zwei Engel ein Spruchband, auf welchen die Worte zu lefen:

Gaudium in coelo super uno peccatore poenitentiam agente etc.

Selbft die Farbenftimmung ift weit kühler, ruhiger als in dem grofsen Gaftmahl, mag man dabei immerhin die »Reinigung« in Anfchlag bringen, welche das Bild 1665 erfahren hat.

Den zu Ehren des Einzugs Königs Heinrich III. von Frankreich (17. Juli 1574) am Lido errichteten Triumphbogen hatten, wie wir oben bei Tintoretto gefehen, diefer und Paolo mit Malereien in Chiarofcuro zu fchmücken.

Damit fchlofs für einige Zeit die Reihe der von Paolo im Auftrag der Republik unternommenen Arbeiten, um erft in grofsartiger Weife zu der Zeit wieder aufgenommen zu werden, da die durch die Brände von 1574 und 1577 nothwendig gewordenen baulichen Reftaurationen des Dogenpalaftes beendet waren. Inzwifchen ift es eine grofse Zahl von Privat-Aufträgen für Oel- und Freskomalereien, welchen Paolo nachzukommen hat; nur die hervorragendften davon mögen Erwähnung finden. Mit Zelotti arbeitete er im Palazzo Capello (Rio di S. Paolo), und zwar malte er felbft im zweiten Stockwerk, während Zelotti die Ausfchmückung des erften Gefchoffes beforgte. Die Fresken Paolo's wurden fchon zu Bofchini's Zeit durch Brand zerftört. Die des Zelotti fah noch Zanetti, der deshalb Ridolfi's Fehler corrigiren konnte, welcher Paolo im erften Stockwerk malen liefs. Gleichfalls zerftört find dann die Fresken, mit welchen er den Hof der Cafa Cocina (zu Zanetti's Zeit war noch ein Lautenfpieler fichtbar), dann den Porticus des Palaftes des Francesco Erizzo, endlich die Faffade des Palaftes des Girolamo Grimani ausftattete. Günftiger war die Zeit jenen Fresko-Malereien, mit welchen er um diefe Zeit einen Saal und ein Zimmer in einer Villa



Verlobung der l. Katharina. In der Kirche Sta. Caterina in Venedig.

zu Magnadole im Diſtrikt Motta im Trevilaniſchen ausſchmückte. Wie zu Tiene und Maſèr iſt auch hier wieder die Belebung und Gliederung der Wandflächen durch reiche Scheinarchitektur zu Stande gebracht. Der Thür gegenüber befindet ſich der prächtige Marmorkamin; die Langwände werden durch Karyatiden in Chiaroſcuro, die ein reiches Karnies tragen, in je zwei Bildfelder gegliedert; die Stoffe, welche Paolo als Gegenſtand der Darſtellungen wählte, ſind: Antonius bei Kleopatra zu Gaſte, die Familie des Darius; Hannibal's Schwur und die Gründung Karthago's. Das »Gaſtmahl der Kleopatra« zeigt nichts mehr von der Einfachheit, mit welcher derſelbe Stoff in Tiene zum Vortrag kam. Man merkt es, die Reihe jener groſsen prachtigen Gaſtmahler, mit welchen er die Refectorien der Hauptklöſter Venedigs ſchmückte, liegt zwiſchen dieſem und jenem Werke. Die offene Loggia, in welcher das Gaſtmahl ſtattfindet, läſst das Auge auf eine Reihe prächtiger Architekturwerke ſchweifen, ſeitwärts iſt ein Muſikorcheſter poſtirt, zahlreiche Diener und Dienerinnen eilen ab und zu. Kleopatra ſelbſt, ſchön, ſtolz, übermüthig, kokett, iſt wiederum in dem Momente dargeſtellt, da ſie die koſtbaren Perlen in den Becher wirft. Die Familie des Darius iſt eine freie Wiederholung des früher genannten groſsen Oelbildes. Hannibal's Schwur iſt eine Compoſition von groſsartiger Einfachheit und ergreifender Kraft der Empfindung. Der junge Hannibal kniet vor einem Altar des Jupiter und Herkules und, die rechte Hand auf die Bruſt gelegt, leiſtet er den Schwur, die zerſtörte Vaterſtadt, auf deren Trümmer ein neben ihm ſtehender Prieſter hinweiſt, zu rächen. Ernſt und traurig ſchaut Hamilcar dem Acte zu. Auf dem vierten Bilde endlich ſehen wir Dido in königlicher Majeſtat und Pracht, begleitet von reichem Gefolge, der Stelle zuſchreiten, wo die Abmeſſung des Platzes ſtattfindet, auf dem ſich die Stadt Karthago erheben ſoll.

In dem Nebenzimmer malte Paolo den Triumph des M. Furius Camillus und Coriolan vor Rom in je zwei Abtheilungen. Dann auf der Thürſeite in zwei kleinen Feldern Cincinnatus vor dem Pfluge und Cincinnatus in Kriegsrüſtung. Im »Triumph des M. Furius Camillus« zeigt ſich Paolo wahrhaft groſsartig in Entwicklung und Bewältigung der Maſſen, die ſich gegen den Triumphbogen hinbewegen, der in der Tiefe, rechts vom Beſchauer, poſtirt iſt.

In der Begegnungsſcene zwiſchen Coriolan und ſeinen Verwandten klingt die Bewegtheit der Gemüther voll aus, ohne dadurch nur im Mindeſten an Pathos zu ſtreifen.

Alle dieſe Darſtellungen in der Villa zu Magnadole zeigen den völlig ausgereiſten Künſtler, der über Compoſition und Formengebung, ſo wie auch über die maleriſche Technik mit völliger Sicherheit zu ſchalten vermag. Die Farbe iſt ziemlich gut erhalten, nur die Halbtöne haben durch wiederholt vorgenommene Abwaſchungen ſehr gelitten. (Anm. 6.)

Von den zahlreichen Oelbildern, welche dieſer Periode zugewieſen werden müſſen, ſeien nur einige wenige erwähnt. Sie behandeln zumeiſt religiöſe Stoffe; doch Paolo weiſs dieſe in heitere Erdennähe zu rücken, ohne dáſs auch nur der leiſeſte Zug von Trivialitat dabei unterlieſe. Die Verlobung der h. Katharina z. B., in der Kirche gleichen Namens, iſt weltlich prächtig und doch von religiöſer Empfindung getragen; in Allem, was Mache betrifft, zeigt ſie die letzte Höhe von Paolo's vollentwickeltem Stil. Ein Bild von edelſter Compoſition und unübertrefflicher Nobleſſe der Farbe iſt eine heilige Familie, die ſich früher in der Sa-

kristei von S. Zaccaria befand, jetzt aber in der Akademie aufgestellt ist. Interessant ist es, wie Paolo die vornehme Farbenwirkung erzielte: alle hellen, kräftigen Töne sind hier auf die Schattenseite verwiesen; die kühleren, gedämpfteren auf die Lichtseite (er giebt z. B. dem zu Liebe dem h. Franciscus ein graues Ordensgewand statt eines braunen); das Resultat ist dann jene edle, discrete Gesammtstimmung, die Verwunderung und Entzücken zugleich erregt. Eine andere heilige Familie in der Kapelle Giustiniani in S. Francesco della Vigna, in deren Composition nur die zu stark geometrisch construirte Diagonale stört, mag vielleicht um einige Jahre früher entstanden sein. Sicher aber gehören in die vorerwähnte Periode eine Reihe herrlicher Oelbilder, die Paolo für die Kirche S. Nicolò de' Frari malte. Von diesen in Composition und Farbe gleich ausgezeichneten Werken befinden sich jetzt die vier Evangelisten, dann die Propheten Jesaias und Jeremias, endlich St. Nikolaus, vom Clerus begrüfst, in der Akademie; eine Anbetung der Könige aber in der Marcusbibliothek und zwar in dem Saale, wo die Kataloge aufliegen. Paolo hat dieses Thema fünf bis sechs Mal behandelt; doch in Bezug auf lebendige edle Composition und vollendete Schönheit der Farbe läfst sich höchstens die Dresdener Replik dem Gemälde in der Bibliothek vergleichen.

Eine ganze Reihe religiöser und weltlicher Bilder könnte hier noch angeführt werden. Ohne dafs Paolo mit der Hast des Tintoretto malte, ist seine schöpferische Thätigkeit doch erstaunlich fruchtreich. Dies erklärt sich nur dadurch, dafs künstlerische Besonnenheit über den unversiechlichen Reichthum seiner immer frischen bildnerischen Phantasie vernünftig zu schalten weifs, und dann dem Meister eine in der Zeichnung völlig sichere Hand und eine ebenso sichere, feste, frische Pinselführung zu Dienste steht. Der Wiederbeginn seiner Thätigkeit im Dogenpalast dürfte kaum vor dem Zeitpunkt des zweiten Brandes (20. December 1577) stattgefunden haben; dann aber war er dort fortlaufend beschäftigt, so dafs wir im Dogenpalast die schönsten Werke seiner letzten Lebensjahre zu suchen haben.

Zunächst malte er das Plafondbild im Anti-Collegio: Venezia auf dem Thron. Es ist sein einziges Frescobild im Palazzo Ducale; die Farbe hat sehr stark gelitten, an vielen Stellen brandig gewordenes Roth hat dem Bilde jede Harmonie genommen. Dagegen zeigen die vier Zwickelbilder in Chiaroscuro — allegorische Gestalten — ihn in ganzer Gröfse und Schönheit. Eine weit umfangreichere Thätigkeit entfaltete er dann in der Sala del Collegio. Hier malte er zuerst oberhalb des Thrones zum Andenken an den Sieg von Lepanto (1571) den Heiland in der Glorie, unten den Dogen Sebastiano Venier (den Sieger), ferner Venezia, Fides, St. Marcus und St. Justina, endlich Agostino Barbarigo. Zu beiden Seiten dieses Gemäldes befinden sich zwei Clairobscurs: St. Sebastian und St. Justina. An dem oberen Theile der Hauptcomposition mag eine rigorose Kritik Manches auszusetzen haben, vor Allem an der Haltung Christi, die von unschöner Gezwungenheit nicht freizusprechen ist; im unteren Theile jedoch ist Alles in lautere Schönheit aufgelöst, ja ich meine, jene knieende aufschauende Frauengestalt in lichtem Gewande, welche die Fides darstellt, hat an Adel, Schönheit und Anmuth des Linienflusses kaum ein Pendant in der gesammten venezianischen Malerei. Der Doge, von den Schutzheiligen Venedigs dem Heiland empfohlen, wendet sich mit lebhafter Begeisterung zu diesem empor; Justina und Marcus sind Gestalten von lauterer Schönheit und Würde. Der Plafond dieses Saales hat seinen gesammten malerischen Schmuck durch Paolo erhalten; er besteht aus elf farbigen Gemälden und sechs Clairob-

fcurs. Die drei Mittelftücke ftellen dar: eine thronende Venezia, bei ihr die Gerechtigkeit und der Friede; Fides, Mars und Neptun, als Repräfentanten der Macht der Republik. Die acht umlaufenden Bilder repräfentiren in acht fchonen Frauengeftalten: die Treue, das Glück, die Milde, die Wachfamkeit, die Mäfsigung, die Vergeltung, die Philofophie, die Einfalt. Hier wie anderswo in Allegorien kam es Paolo keineswegs darauf an, mit viel Klügelei den abftracten Begriff zu erfchopfender Deutung zu bringen; die Schönheit der Form und der malerifche Reiz bleiben ihm erfter und letzter Zweck. Edel fchöne Frauen malt er, und wenn er der einen ein Lamm an die Seite giebt, fo mufs dies genügen, fie als Sanftmuth zu charakterifiren; eine andere mit einem Spinnengewebe hat uns die Dialektik resp. die Philofophie, eine dritte, die in ihrem Schoofs Mitren, Kronen u. dgl. birgt, die Vergeltung zu bedeuten u. f. w. Am Klarften kommt der abftracte Begriff in der Fides zur Erfcheinung, doch auch hier ganz in concretes Leben umgefetzt. Ein ftarker Zug nach oben hebt gleichfam die ganze Geftalt empor; himmlifcher Enthufiasmus verklart das Antlitz: das ift der Glaube, der aus der Irrnifs der Erde empor zur Höhe leitet. Und ift jene thronende Venezia, bei der gleichfam jede Linie melodifches Leben athmet, etwas anderes als eine thronende Fürftin diefer Erde? — Der Schönheitsfinn Paolo's feiert hier überall die reinften Triumphe; wie in jedem grofsen Kunftwerke ift die Brücke von der Wirklichkeit zum Ideal gefchlagen; das Himmlifche hat irdifche Form angenommen, das Irdifche wandelt unter uns, aber in himmlifcher Verklärung.

Unterdeffen hatte man auch mit der malerifchen Ausfchmückung der Sala del Maggior Configlio begonnen. Jacopo Soranzo, Francesco Bernardi, Jacopo Marcello und Jacopo Contarini bildeten die Auffichts-Behörde der Arbeiten im Dogenpalaft. Der Kamaldulenfermönch und Hiftoriograph Girolamu Bardi war beauftragt, die Stoffe zu beftimmen, welche in den einzelnen Gemälden behandelt werden follten. Von Paolo find in diefem Saale drei Deckenbilder und ein Wandbild. Die Deckenbilder ftellen dar: Smyrna's Eroberung (1471), Skutari's Vertheidigung (1474) und die Apotheofe der Venezia, das Wandbild: des Dogen Andrea Contarini Rückkehr vom Siege bei Chioggia (1380).

In den beiden Gemalden »Skutari's Vertheidigung« und »Smyrna's Eroberung« giebt Paolo keineswegs Schlachtenbilder; mit feinem künftlerifchen Takt wahlt er eine Epifode, die fich künftlerifch bequem bewaltigen läfst, als eigentlichen Gegenftand der Darftellung, und drängt das allgemeine Ereignifs in den Hintergrund, demfelben nur eine Stellung als Commentar des künftlerifchen Haupthergangs belaffend. So bildet den eigentlichen Gegenftand der Darftellung in »Skutari's Vertheidigung« eine Gruppe Gefangener und Schutzflehender, darunter als Hauptperfon ein herrlich fchönes Weib in orientalifcher Gewandung — und in »Smyrna's Eroberung« nur ein kleiner Trupp von Kriegern, der die Waffen gegen die im Hintergrund gelegene Stadt richtet.

Bei folcher Auffaffung und Geftaltung des Stoffes konnte dann Paolo allen Adel der Compofition und der Formengebung, der ihm eigen, und alle ausgeglichene Harmonie, allen Schmelz und allen Glanz der Farbe ungehindert entfalten.

In der »Apotheofe der Venezia« fchafft er die letzte und hochfte monumentale Verherrlichung des Venezianifchen Staates; der Stolz des venezianifchen Bürgers eifert den Künftler zur hochften Kraftentfaltung an. Man könnte fagen,



Thronende Venezia mit Gerechtigkeit und Frieden.
Deckengemälde in der Sala del Collegio im Dogenpalast.

diefe olympifchen Götter, diefe allegorifchen Repräfentanten der Kraft, des Ruhmes, des Reichthums u. f. w. feien conventionelle Typen, das Ganze doch nicht mehr als ein prächtiges Repräfentationsbild. Wer nach umlaufenden Sentenzen zu richten gewohnt ift, wer alfo meint, aus jeder allegorifchen Geftalt blicke nur das Gefpenft des abftracten Begriffs, der mag fich mit folchem Urtheil befcheiden, wer nur das Gebotene felbft zu fich fprechen läfst, der wird auf das Tieffte empfinden, dafs freudige, aus der Tiefe des Künftlergemüths hervorgequollene Begeifterung diefes Werk durchaus durchpulft, die Haltung von Compofition, Formengebung und Farbe beftimmt. Der Sieg bei Lepanto (1571) läfst noch einmal das alternde Staatswefen in der Machtfülle feiner Jugend erfcheinen, es in vollem Ruhmesglanze ftrahlen; Paolo's Apotheofe ift die künftlerifche Verklärung diefes letzten grofsen Moments.

Die Compofition baut fich auf mit Rückficht auf Untenficht. Zuerft entfaltet fich die Machtfülle und Herrlichkeit des irdifchen Venedigs, Repräfentanten des Volkes, zwei Wachthabende auf prächtigen fich hochaufbäumenden Roffen nehmen den unterften Plan ein; dann folgt eine reiche Marmorbaluftrade, befetzt mit prächtig-fchönen Frauen, darftellend gleichfam die Blüthe eines Genuffes freudigen Culturlebens, das fich allein auf den Grundlagen der Macht und des Reichthums zu entwickeln vermag.

Wenn man an die Befchreibung jenes Feftes denkt, das der Senat Heinrich III. zu Ehren im grofsen Rathsfaal gab, wobei zweihundert der fchönften Patrizierfrauen Venedigs, ganz in Weifs gekleidet und mit Perlen und Diamanten bedeckt, dem König Spalier bildeten, fo dafs diefer vermeinte in einen Hofftaat von Göttinnen und Feen zu treten (Fefte e Trionfi fatti dalla Signoria di Venezia nella venuta di Henrico III. descritte da Rocco Benedetti. Roma 1574), fo zeigt fich wohl deutlich, wie unmittelbar Paolo's Infpirationen aus der Wirklichkeit gefchöpft find. Seine Frauen zeigen hier wie fonft eine entwickelte reife, doch nicht überreife Schönheit; zarten halbwüchfigen Mädchentypen begegnet man bei ihm eigentlich nie. Er war da das Kind feiner Zeit und feines Volkes: die Begeifterung des Jünglings und jugendlicher Zeitalter gehört dem Werdenden, das Ideal des Mannes und einer gefunden, kräftigen, pofitiviftifchen Kultur ift die phyfifch und geiftig vollentwickelte Frau.

Den Uebergang von dem irdifchen Venedig zu den himmlifchen Repräfentanten feiner Macht und Gröfse machen die Helden des Freiftaates; dann folgen die Götter als Repräfentanten der verfchiedenen Eigenfchaften der Republik, endlich Venezia felbft, in der Höhe thronend, von der Göttin des Ruhmes gekrönt.

Was die Durchführung betrifft, fo zeigt auch diefe, wie Paolo beftrebt ift, das Befte und Letzte zu geben, was in feiner Kraft liegt. Die Formengebung bewahrt Adel und Gröfse in der Ruhe fowohl wie in der Bewegung; das Nackte, zwar hier wie fonft bei Paolo in erfter Linie mit Rückficht auf die Wahrheit der malerifchen Erfcheinung, nicht aber auf haarfcharfe anatomifche Richtigkeit behandelt, wirkt, wie z. B. in der Ceresfigur, wahrhaft beftrickend durch den Formenwohllaut und die Wahrheit des Incarnats; es ift als kreife lebendiges Blut durch die Adern. Die Farbung ift um einen Ton tiefer gehalten als dies fonft im Allgemeinen bei Paolo der Fall; um kräftigere Lichter und kräftigere Schatten, und damit eine energifchere und auf die Ferne ftärker wirkfame Modellirung zu erzielen, fetzte er ftellenweife auf die dünnflüffige Lafurfarbe eine paftofe Deckfarbe,

ohne doch damit der Nobleſſe der Haltung, der Leuchtkraft und Durchſichtigkeit des Colorits Eintrag zu thun.

In der Apotheoſe der Venezia ſteht Paolo's Genius auf ſeiner Sonnenhöhe; die Dämmerſchleier des Niedergangs, gleichſam wie ein Vorzeichen des nahen Todes, fallen ſchon auf ſein letztes Werk im Dogenpalaſt, auf das Wandbild, das den Einzug des Andrea Contarini nach dem Siege bei Chioggia zum Gegenſtande hat. Vielleicht konnte hier Paolo trotz beſtem Willen dem Figurenreichthum nicht entgehen und ſein künſtleriſches Feingefühl für Bildung und Auseinanderhaltung der Gruppen ſich nicht bethätigen; doch auch in der Farbengebung zeigt ſich ein Nachlaſs künſtleriſcher Kraft. Sie hat eine allzutiefe Haltung; Licht und Schatten ſondern und ordnen ſich nicht zu genügenden Maſſen, um der durch den Figurenreichthum zerſtreuten Compoſition einigermaſsen entgegenzuwirken. Schöne Details bietet ſelbſtverſtändlich auch dies Werk in Fülle. Auſserdem braucht kaum beſonders geſagt zu werden, daſs es trotz ſeiner Mängel, verglichen mit den andern Wandgemälden, noch immer den edelſten Eindruck erzielt.

Leider wurde die Aenderung in der maleriſchen Technik, die in der Apotheoſe ſo discret auftritt und die beabſichtigte günſtige Wirkung erzielt, in den Tafelbildern dieſer letzten Zeit zur bleibenden Manier und iſt ein Zeichen des Nachlaſſens der künſtleriſchen Delicateſſe und coloriſtiſchen Feinfühlichkeit, die ſonſt Paolo ſo ſehr auszeichnet. Während gewöhnlich ſeine Bilder durch die ausgezeichnet erhaltene Farbe in Erſtaunen ſetzen, treffen wir ſolche, auf den Effect hin gemalte Bilder dieſer Spätperiode in Folge von Abblätterung der paſtoſen Deckfarbe nicht ſelten in traurigem Zuſtande, wie dies z. B. bei der »Krönung Maria's« (für die Kirche Ogniſſanti gemalt, jetzt Akademie) und »der Himmelfahrt Maria's« (für die Kirche Sta. Maria Maggiore gemalt, jetzt gleichfalls Akademie) der Fall iſt.

Das letzte Werk, mit welchem Paolo die Sala del Maggior Conſiglio ſchmücken ſollte, war das Paradies, und zwar nach der Ausſage Ridolfi's, der obere Theil deſſelben — Maria in der Engelsglorie — während der untere Theil dem jüngeren Francesco Baſſano, der bald nach Paolo's Tode durch Selbſtmord endete — zugedacht war. Paolo war ſchon mit Anfertigung der Skizze zu dieſem Werke beſchäftigt, als der Tod der weiteren Ausführung ſich hemmend in den Weg ſtellte.

Paolo hatte am Oſtermontag 1588 an einer mit einem Ablaſs verbundenen Proceſſion theilgenommen. Bei dieſer Gelegenheit zog er ſich eine Erkältung zu, fiel in ein hitziges Fieber und ſtarb ſchon am 19. April 1588 im 60. Jahre ſeines Alters. Die Mönche von S. Sebaſtiano gaben dem Meiſter in dankbarem Angedenken ſeines dortigen Wirkens in ihrer Kirche die Begräbniſsſtelle. Sein Bildniſs in Marmor, durch ſeinen Sohn Gabriele dort aufgeſtellt, bezeichnet dieſelbe; die ſpäter hinzugekommene ſtolze Inſchrift lautet:

Paulo Caliario | Veronen . pictori | naturae
aemulo | artis miraculo | ſuperstite fatis |
| fama victuro |

Er hinterlieſs zwei Söhne, Gabriele und den höher begabten Carletto, der aber ſchon in einem Alter von 26 Jahren (1596) ſtarb. Gabriele malte nur gelegentlich; ſpäter widmete er ſich ſogar ganz dem Handel; er ſtarb an der Peſt

im Jahre 1631. Benedetto, der Bruder Paolo's, ftarb 1598. Der innige Zufammenhalt der einzelnen Glieder der Familie Caliari bewahrte fich auch nach dem Tode des Paolo; Benedetto, Gabriele und Carletto malten fort unter der gemeinfamen Firma: Heredes Paoli. Sie behandelten ähnliche Stoffe wie ihr Meifter. So befonders Gaftmähler, z. B. das in der Akademie von Venedig, dann jenes grofse in der Kirche von S. Martino in Neapel (ausdrücklich gezeichnet: Heredes Paoli V., alfo nicht Carletto Caliari, wie bei Murray angegeben); dann hiftorifche Bilder in der Sala del Maggior Configlio, (Papft Alexander III. im Klofter della Carità und Abreife der päpftlichen und venezianifchen Gefandten nach Pavia); eine Anbetung der Hirten im Belvedere in Wien u. f. w. An der Compofition diefer Bilder ift meift wenig auszuftellen, aber weder der hohe Formenfinn Paolo's noch fein Farbengenie ift auf die »Erben« übergegangen. Die Farbe ift fchwer, Glanz und Durchfichtigkeit mangelt ihr.

So tritt Paolo ab, noch im Vollbefitze feiner Kraft, die Apotheofe der Venezia, als die Apotheofe des eigenen Genies zurücklaffend. Ganz und gar wurzelnd in der geiftigen Anfchauung feiner Zeit und des Bodens, auf dem er geboren, dazu durch und durch ein lauteres Künftlernaturell, hat er den entfchloffeneren Naturalismus der Veronefifchen Maler als kräftige Stütze der venezianifchen Kunft zugebracht, zu einer Zeit, da Tintoretto's excentrifches ungeftümes Naturell den Sturmlauf gegen diefelbe begonnen hatte. Und blieb er auch den Principien der heimifchen Malerfchule, fowohl in Bezug auf Naturanfchauung wie auf malerifche Behandlung ftets getreu, fo hatte fich doch im Wetteifer mit den grofsen Venezianern feine Formengebung zu jener Gröfse und Nobleffe, fein Colorit zu jener fieghaften Schönheit emporgerungen, die wir an ihm fo bewundern.

In feinen Werken begegnet man keiner entfeffelten Leidenfchaftlichkeit; für das Excentrifche, Bizarre ift darin kein Raum; das Unzulängliche, Bedürftige findet darin keine Sprache: die Natur erfcheint im Feftgewande der Freude, und die Menfchen find ausgefohnt mit diefer Natur; die Krankheit des Spiritualismus hat ihre Genufsfahigkeit nicht gefchwächt, und in Selbftgenügfamkeit wandeln fie deshalb, olympifchen Gottern gleich, ihren Lebensweg.

Fragen wir nach dem Charakter Paolo's? In feinen Werken liegt er befchloffen. Ein wie glückliches Dafein mufs er gelebt haben, da er fo unverfiechlich aus dem Borne innerer Harmonie, inneren Friedens, innerer Heiterkeit fchöpfen konnte!

Uebersicht

über die bedeutenderen Werke Paolo's, welche im Texte nicht zur Erwähnung kamen.

Venedig.

Akademie.

Ezechiel und Jefaias, Clairobfcur aus der Kirche S. Nicolo de' Frari.
Madonna del Rofario aus der Kirche S. Pietro in Murano.
Engel mit den Marterinftrumenten.
Verkündigung (aus der Scuola de' Mercanti).
Chriftus zwifchen den Schächern (aus S. Nicolò de'Frari).
Vier Gefchichten der h. Chriftina (aus S. Antonio in Torcello).

Palazzo Ducale.

Raub der Europa; eine der beliebteften Compofitionen Paolo's. Der Stoff naiv, frifch empfunden, gewifs der Jugendzeit des Meifters angehörig. Paolo malte das Bild für Jacopo Contarini; durch Legat des Bertuccio Contarini kam es in den Dogenpalaft.

Palazzo Manfrin.

Hebe reicht Jupiter die Schale. Plafondbild, früh, nicht gut erhalten.

S. Andrea.

Hieronymus in der Wüfte.

S. Francesco della Vigna.

Chrifti Auferftehung.

S. Giuliano.

Todter Chriftus von Engeln geftützt; Abendmahl; diefe fo wie zwei Bilder in S. Pantaleone von fehr leichter Mache.

Il Redentore.

Chrifti Auferftehung (Sakriftei).

S. Sebaftiano.

Taufe Chrifti (durch Reftauration ganz verdorben).
Chriftus am Kreuze (wahrfcheinlich 1569).
Madonna mit dem Kinde (kleines Juwel).

Murano.

S. Pietro.

Hieronymus in der Wüfte.

Bergamo.

Accademia Rochis-Carrara.

Sta. Criftina, Almofen vertheilend.

Brescia.

In S. Afra.

Das Martyrium der h. Afra.

Florenz.

Die Uffizien-Galerie führt vierzehn Nummern unter Paolo's Namen an, darunter einige Skizzen. Erwähnt seien ein gutes männliches Portrait (No. 603), dann eine Marter der h. Katharina, ein Werk, das aus dem Besitz des Paolo del Sera, wo es Ridolfi sah, dahin kam.

Die Pitti-Galerie enthält in zehn Nummern Werke des Paolo, darunter jene vier Darstellungen aus der h. Geschichte (Darstellungen im Tempel, Taufe Christi, Christus nimmt Abschied von seinen Jüngern, und die Marien am Grabe Christi), die nach Aussage des Ridolfi Paolo eigens für den Herzog von Toscana anfertigte.

Genua.

Pal. Brignole.

Judith »ist wenigstens noch ein prächtiges Farbenbild«.

Mailand.

Brera enthält sieben Nummern, darunter eine Anbetung der Könige, St. Gregor und Hieronymus, dann St. Ambrosiana und Augustin (meist Orgeldecken in der Kirche Ognissanti in Venedig), ferner St. Antonius der Abt mit zwei Heiligen. No. 570 (ein Abendmahl) wird den »Erben« zugewiesen werden müssen.

Rom.

Vatican, Pinakothek.

Traum der h. Helena.

Akademia di S. Luca.

Vanità.

Pal. Doria.

Engel mit Tamburin. — Kreuzabnahme. — Frauenportrait.

Capitolinische Galerie.

Raub der Europa, wahrscheinlich jenes Exemplar, das sich im Nachlafs des Künstlers befand.

Vicenza.

Sta. Corona.

Anbetung der Könige (stark nachgedunkelt).

Berlin.

In der Galerie der K. Museen gehen zwölf Nummern auf seinen Namen, darunter fünf allegorische Gemälde aus dem Fondaco dei Tedeschi (Sala dei banchetti).

Dresden.

Dresden besitzt elf Gemälde Paolo's, durchaus von hervorragendem Werth. Die vier bedeutendsten jedoch (Anbetung der Könige, Hochzeit zu Cana, Madonna mit Heiligen und Kreuztragung) sind jene, welche Paolo direkt im Auftrage des Herzogs von Modena malte und die dann mit andern Schätzen von dort aus nach Dresden kamen.

Wien.

Die Belvedere-Sammlung führt circa 20 Nummern unter dem Namen Paolo auf; das bedeutendste Bild ist: Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus, das Paolo für die Kirche S. Bernardino in Verona malte und das Stil und Farbe in nächste Nähe der Orgeldeckel in S. Sebastiano weist.

Paris.

Das Louvre-Museum besitzt außer den beiden Gastmählern noch zehn Nummern zumeist von hervorragender Schönheit. Ich erwähne: Susanne im Bade (Replik des Dresdener Bildes); zwei heilige Conversationen; Frauenportrait; Loth und seine Töchter.

England weist eine ziemliche Anzahl von Werken Paolo's auf, doch sind diese zumeist in Privatbesitz, so bei Lord Damby die aus der Galerie Orléans herrührenden vier schönen Allegorien; bei Lord Yorborouge: Tempelaustreibung, Rebekka; eine Nymphe und eine Taufe Christi bei Sir Peter Norton u. s. w.

Die Universitäts-Galerie zu Oxford besitzt eine schöne »Verlobung der h. Katharina«.

Anmerkungen.

Anm. 1. Das vorliegende Kapitel war schon im Druck, als mich meine Wanderungen in Italien wiederum nach Verona führten; hier hatte ich nun die Freude, im Atelier des um die Kunstgeschichte Verona's hochverdienten Malers Pietro Nanin die von ihm im Palazzo Contarini ausgedeckten und abgelösten Fresken Paolo's zu sehen. Sind dies auch nur dürftige Fragmente des grofsen Cyklus, so gestatten sie doch völlige Einsicht in die Art und den Umfang der Begabung des jungen Paolo. Er entfernt sich darin schon sichtlich von seinem Meister Badile und läfst sich in seiner Formengebung weit mehr von Cavazzola als von jenem bestimmen. Wie bei diesem zeigt sich ein sichtliches Streben aus der etwas beschränkten Naturanschauung seiner Landsleute zu einer gewissen Idealität der Formen und Typen hindurchzudringen. Die Freude an reichen architektonischen Hintergründen kommt hier schon völlig zum Ausdruck. Dramatische Bewegtheit ist vollauf vorhanden — doch ist dabei die Klarheit und Durchsichtigkeit der Composition nicht immer gerettet. Immerhin hat man die Ueberzeugung, dafs ein frühreifes Genie sich uns hier darstellt, ein Künstlernaturell nicht von besonderer Tiefe, aber mit hohem Schonheitssinn begabt, glänzend, und dabei leicht schaffend — das im raschen Siegeslaufe die letzte Höhe der Vollendung erreichen wird. Die einzelnen geretteten Compartimente sind folgende:

1) Alexander und König Porus.
2) Alexander wird vor den Mauern von Persepolis verwundet.
3) Weifsgekleidete rosenbekränzte Priesterinnen vor dem Bilde einer Göttin.
4) Gruppe von Kriegern.
5) Porträt einer Frau.
6) Zwei ruhende Frauengestalten (wahrscheinlich Thürgiebelstücke).

Diese Freskenreste kommen demnächst in der Pinakothek von Verona zur Aufstellung.

Anm. 2. Nicht Fontana, wie die Annotatoren des Vasari (Le Monnier) meinen; der Beweis, den Bernasconi (o. c. pag 333 sq.) dagegen führt, ist meines Erachtens überzeugend.

Anm. 3 Bernasconi, sonst so gründlich in seinen Angaben, schrieb betreffs der Malereien in Tanzolo: „Il depinto rappresentante la musica fu trasportato sopra tela, ed ora è nella Pinacoteca del Museo Civico di Verona, donato dal Conservatore dello stesso Museo; degli altri tre non se ne conosce la fine“ (c. c. p. 326 seg.). Wir wissen, dafs Paolo's sämmtliche Malereien in Tanzolo noch an ursprünglicher Stelle sich befinden. Das Conzert in der Pinakothek in Verona (No. 274; 2·7m. x 2·7m.) ist ein Werk aus Paolo's bester und reifster Zeit; es befand sich in einer Villa im Trevisanischen; eine genauere Angabe über dessen Provenienz konnte ich nicht erfahren. Das Conzert ist repräsentirt durch drei Frauen, einen Mann und einen Amor — die in edelschöner Gruppirung sich uns darstellen.

Anm. 4. Ich glaube, ich darf es mir ersparen, Zanotto's Behauptung (in seinem umfangreichen Werke über den Dogenpalast), diese Malereien müfsten vor 1550 gesetzt werden, zu widerlegen. Was soll der Grund dafür sein? — Ponchino habe aus Schmerz über den Tod seiner Frau vor 1550 Venedig verlassen und sich nach seiner Heimath Castelfranco zurückbegeben, wo er in ein Kloster trat. Das ist völlig richtig; der von Melchiore (C. Ms. der Marciana IV. 169. ant. ital.) und dann von Federici (Memorie sulle Arti Trevigiane, Treviso 1803) mitgetheilte Contrakt des Ponchino bezüglich des Altarbildes in S. Liberale in Castelfranco zeigt, dafs er 1550 sich schon zu Castelfranco als Klosterbruder befand; aber warum soll er nicht in dieser Eigenschaft im Dogenpalast gemalt haben? Und wie kann man annehmen, dafs Paolo, kaum

22jährig, ohne Ruf und Ruhm, von Verona nach Venedig gerufen werde, dort im Dogenpalaft zu malen. Dazu kommt, dafs das Bild Ponchino's in S. Liberale noch nicht im Mindeften Paolesken Stil zeigt, während Ponchino's Malereien im Dogenpalaft ein fklavifches Eingehen auf Paolo's Farbengebung and Formen — fo weit dies Ponchino möglich — kund geben. — Hier bemerke ich zugleich, dafs ich die Malereien in der Stanza dei tre capi del Configlio dei Dieci abfichtlich nicht unter den Werken des Paolo anführte. Nicht einmal das Mittelftück kann ich ihm zueignen. Wie kleinlich und zopfig ift die Gewandbehandlung, wie befangen die Zeichnung, wie dürftig das Colorit, mag daffelbe immerhin in feinem jetzigen Zuftande ftark verdorben erfcheinen. Von Zelotti durfte nur die eine Frauenfigur mit der Palme herrühren, das Uebrige von einem untergeordneten Nachahmer Paolo's. Sanfovino, der ältefte Gewährsmann, erwähnt diefer Malereien gar nicht in feiner Befchreibung des Dogenpalaftes. Der erfte, der Paolo als Autor nennt, ift Marco Bofchini (Le Minere della Pittura. Venezia 1664), darnach Ridolfi u. f. w. In Zutheilung der Stücke an Paolo und Zelotti, hie und da auch noch Ponchino widerftreitet man fich.

Anm. 5. Vergl. Memorie storico-cronologiche spettanti ai Ambasciadori della Sereniffima Repubblica di Venezia spediti a Varii Principi. Cod. Ms. d. Marciana in Venedig, Autori Ital. cl. VII. cod. 169. fol. 21. terg.

Anm. 6. Ausführlich befchrieben in Lorenzo Crico: Lettere sulle Belle Arti Trivigiane, Treviso 1833.

Bezüglich der für dies Kapitel benutzten Quellen verweife ich auf das in der Anmerkung zu Tintoretto Gefagte; befonders erwähnt fei hier nur der treffliche Effay Lübke's über Paolo Veronese in den »Kunfthiftorifchen Studien« S. 343 ff., der Discorfo des Aleardo Aleardi über Paolo Veronefe (Atti della R. Accademia di Belle Arti in Venezia 1872) bringt keine Daten, nur Reflexionen. Ueber die Veronefifche Malerfchule bringen Bernasconi's »Studi« (Verona 1865) das Befte und Gründlichfte. In Cicogna's grofsem Werke »Iscrizioni Veneziane« finden fich, wie über Alles, was Venedig's Gefchichte betrifft, die koftbarften Notizen auch über Paolo zerftreut.

LXXII. LXXIII.

ANDREA UND JACOPO SANSOVINO.

Von

Adolf Rofenberg.

ANDREA PALLADIO.

Von

Robert Dohme.



Andrea Sansovino.

Geb. in Monte San Savino 1460; Gest. daselbst 1529.

Auf der Grenze zwischen dem kraftigen, nach charaktervoller Individualisirung strebenden Naturalismus des Donatello, der durch die unmittelbar auf ihn folgende Künstlergeneration schon mit der malerischen Weichheit und lyrischen Empfindsamkeit Ghiberti's vermählt wurde, und der gefälligen Eleganz des Cinquecento, die mit Einführung gleichartiger, typischer Erscheinungsformen hauptsächlich eine decorative Wirkung anstrebte, steht Andrea Contucci da Monte San Savino. Hebt mit ihm auch bereits die Periode des Verfalls der toskanischen Plastik an, so fehlt doch keiner seiner Schöpfungen jener eigenthümlich fesselnde, schwermüthige Reiz, welcher den Werken der Decadence anzuhaften pflegt. Wie aus den Bildhauerarbeiten der Hadrianischen Zeit klingt auch aus den seinigen das Echo einer grossen Vergangenheit nach, und eine überaus reiche und anmuthige Decoration sucht den Blick von dem Wesentlichen ab- und auf das reizvolle Beiwerk zu lenken, welches das Auge mehr beschäftigt als den Geist. Seine relative historische Stellung in einer Epoche des Ueberganges mindert nicht seine absolute Bedeutung als Künstler: unter den letzten Bildhauern des Quattrocento nimmt er eine der ersten Stellen ein, während er zugleich die Reihe der ausgezeichneten Bildner der Hochrenaissance eröffnet.

Andrea, eines Bauern Sohn, wurde im Jahre 1460 in dem Städtchen Monte San Savino, zwischen Lucignano und Frassineto im Chiana-Thale, geboren. Der Name seines Geburtsortes trat später an die Stelle seines Vatersnamens, wurde aber, vermuthlich aus euphonischen Gründen, in Sansovino umgeändert, ein Name, unter welchem auch sein grosser Schüler Jacopo Tatti berühmt wurde. Wie Giotto, so hütete auch Andrea Contucci in seiner Jugend das Vieh, wobei sich sein künstlerischer Drang dadurch verrieth, dass er in den Sand zeichnete und

die ſeiner Obhut anvertrauten Thiere in Erde nachbildete. Bei dieſer Beſchäftigung, ſo erzählt Vaſari, traf ihn eines Tages der Florentiner Simone Vespucci, der damals Podeſtà von Monte San Savino war. Dieſer fand Gefallen an dem aufgeweckten Knaben und beſchloſs, die in ihm ſchlummernden Fähigkeiten weiter

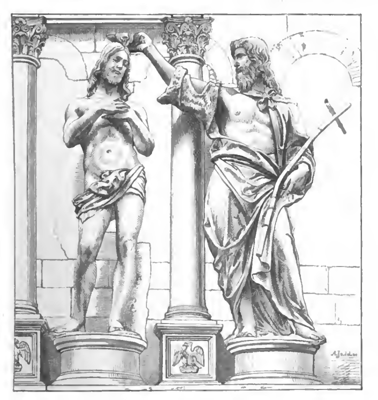


Terracotta-Altar. Sta. Chiara in Monte San Savino.

auszubilden. Nach Ablauf ſeiner Amtszeit nahm er ihn mit ſich nach Florenz und gab ihn zu Antonio Pollajuolo in die Lehre. Dieſer, der Sohn des Goldſchmieds Pollajuolo, der ſich unter den Gehülfen an Ghiberti's erſter Bronzethür befand, erntete ſeinen Ruhm vorzugsweiſe als Goldſchmied und Bronzebildner. Pollajuolo ſtrebte nach der höchſten Vollendung in der Bearbeitung des Metalls

und demgemäſs auch nach der feinſten und ſchärfſten Durchbildung der Form. Andrea Contucci, der keine Gelegenheit zur Ausführung gröſserer Bronzearbeiten fand, übertrug dieſe Vorzüge ſeines Meiſters auf die Behandlung des Marmors.

Neben der Werkſtatt Pollajuolo's wird Andrea ohne Zweifel auch fleiſsig den Garten der Mediceer beſucht und dort die antiken Statuen Lorenzo's ſtudirt haben, die damals unter der Aufſicht Bertoldo's, des Donatelloſchülers, ſtanden.



Die Taufe Chriſti. Baptiſterium in Florenz.

Zwei ſeiner erſten Arbeiten, zwei Thonbüſten nach antiken Medaillen, die Kaiſer Nero und Galba, mögen unter dem unmittelbaren Einfluſſe dieſer antiken Studien entſtanden ſein. Urſprünglich zum Kaminſchmuck beſtimmt, wurden ſie ſpäter getrennt. Der Galba kam nach Arezzo in das Haus Vaſari's, iſt aber dort nicht mehr vorhanden. Auch der Carton, den er für ſeinen Gönner Veſpucci zeichnete und welcher die Geiſselung Chriſti darſtellte, iſt nicht auf uns gekommen. Dagegen hat ſich ein drittes ſeiner von Vaſari erwähnten Jugendwerke erhalten, der Terra-

cotta-Altar für die Kirche Santa Agata in Monte San Savino, welcher nach der Aufhebung des Klosters Sta. Agata in die Kirche Santa Chiara gekommen ist. Der obere Aufbau des Altars (s. d. Abbildung) zeigt in der mittleren höheren Nische den heiligen Laurentius, in den kleineren Seitennischen die Heiligen Sebastian und Rochus und in der Lünette zwei Engel, welche eine Krone über dem Haupte Lorenzo's halten. »Die Predella enthält Darstellungen von Martyrien, in der Mitte S. Lorenzo auf dem Roste und die Dreiviertel-Figuren zweier Heiligen.« Das ganze Werk, welches später bemalt wurde, zeigt die deutlichsten Spuren des Eklekticismus, welcher damals in der florentinischen Bildhauerschule herrschte, oder doch wenigstens den unsicheren Geschmack des Emporstrebenden, der zwischen verschiedenen Einflüssen hin- und herschwankt. Während die schöne Gestalt des heiligen Lorenz in ihrem ganzen Arrangement ein unverkennbarer Nachklang von Ghiberti's Stephanus in Or San Michele ist, verräth die freiere Kopfhaltung und der energische Gesichtsausdruck die Einwirkung Donatello's. An Donatello erinnert auch die bewegte, fast malerische Haltung der beiden Seitenfiguren, die einen wohlabgewogenen Contrast zu den geraden Linien der architektonischen Einfassung bildet.

Vasari nennt als nächste Jugendarbeit Contucci's zwei Pilasterkapitäle für die 1488—1492 von Giuliano da Sangallo erbaute Sakristei von Sto. Spirito in Florenz, die so vortrefflich ausfielen, dafs er den Auftrag erhielt, die Durchgangshalle zwischen der Kirche und der Sakristei zu erbauen. Auf zwölf Saulen, je sechs auf jeder Seite, errichtete er ein Tonnengewölbe, welches, wie der ganze Bau, auf's reichste mit ornamentalen Reliefs verziert war. Sto. Spirito besitzt in der Sacramentskapelle des linken Seitenschiffes noch eine zweite Jugendarbeit Andrea's, einen mit Statuen und Reliefs reich ausgestatteten Altar, welcher außer den beiden Statuen der Apostel Jacobus und Matthäus den kleinen Heiland zwischen zwei schwebenden Engeln und mehrere Reliefs, die Krönung und die Verkündigung Mariä, die Enthauptung Johannis des Täufers, das Mahl zu Emmaus und eine Pietà, zeigt. Wegen seiner subtilen, an den Bronzegufs erinnernden Marmorausführung findet das Werk in Vasari einen enthusiastischen Bewunderer, der darin wohl nur dem Urtheil der Zeitgenossen gefolgt sein wird. Denn als um diese Zeit König Johann II. von Portugal sich an Lorenzo de' Medici wegen eines tüchtigen Meisters in Architektur und Sculptur wendete, sandte ihm dieser den Andrea. Da nicht anzunehmen ist, dafs der Ruhm des Bildhauers schon so frühzeitig bis nach Portugal gedrungen, wird man die Erzählung Vasari's wohl so auszulegen haben, dass Contucci von Lorenzo dem Könige vorgeschlagen wurde.

Neun Jahre lang war er als Baumeister und Bildhauer für Johann II. und für seinen Nachfolger Emanuel thätig. Vasari zählt eine Reihe von Werken auf, unter anderen »einen sehr schönen Palast mit vier Thürmen«, von dem er eine Zeichnung gesehen; doch lassen sich von den Spuren seiner Thätigkeit in Portugal nur die Marmorstatue eines heiligen Marcus und ein Thonrelief mit einer Maurenschlacht im Kloster von S. Marco in Coïmbra nachweisen. Um das Jahr 1500 war er wieder in Florenz. Trotz reicher Bezahlung seiner Dienste gewann das Heimweh und die Sehnsucht, seine Eltern und Freunde wiederzusehen, die Oberhand. Gleich das erste Werk, welches er in Florenz ausführte, war ein glücklicher Wurf: die Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums. Man mufs sich den zopfigen, erst von Innocenzio Spinazzi im vorigen Jahrhundert hinzugefügten Engel hinwegdenken, um den schönen Rhythmus der Composition und

die echt monumentale Würde der ſtiliſtiſchen Behandlung voll und ganz zu empfinden. »Welcher Adel in der Geſtalt des Chriſtus! ruft Burckhardt aus, und welche Weihe in Ausdruck und Bewegung!« Der Typus der Köpfe erinnert in ſeiner milden ernſten Hoheit noch mehr an den lionardesken Stil als Andrea's Erſtlingsarbeiten, in welchen man bereits den Einfluſs Lionardo's erkennen will. Der Meiſter vollendete dieſes Werk nicht, da ihn ein Auftrag nach Genua rief. Vicenzo Danti legte die letzte Hand an die Täufergruppe, während Contucci in Genua für die Johanniskapelle des Doms eine Madonna mit dem Kinde und einen kleinen Johannes ſchuf, an denen ebenſalls ein lionardesker Anflug bemerklich iſt. Die Vollendung dieſes Werkes fällt in das Jahr 1504. Zwei Jahre zuvor hatte er für das Baptiſterium zu Volterra ein marmornes Taufbecken mit den Reliefs der vier Cardinaltugenden und der Taufe Chriſti gearbeitet, welches in der Ausführung jedoch ungleich geringer iſt als die der beiden Gruppen, die in der Strenge des Stils und Sorgfalt der Durchführung vortheilhaft an die ältere florentiniſche Art erinnern.

Bald nachdem er die Arbeit für Genua vollendet und ſelbſt aufgeſtellt hatte, begab er ſich nach Rom, wo ihm Papſt Julius II. zwei umfangreiche Aufträge ertheilte, die Grabmäler für die Cardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Baſſo della Rovere im Chor von Sta. Maria del Popolo. In ihnen gipfelt nicht bloſs der Ruhm des Meiſters, ſondern die decorative Sculptur der Renaiſſance überhaupt, die hier den architektoniſchen Gedanken des 15. Jahrhunderts, wohl zum letzten Male, mit der antikiſirenden, typenſchaffenden Formenbildung der Hochrenaiſſance und der Portraitrealiſtik des Quattrocento vereinigt. Das Grabmal für Ascanio, welches 1505 begonnen wurde, zeigt in einer ſtark vertieften triumphbogenartigen Niſche auf einem von Löwenfüſsen und ernſten Sphinxgeſtalten getragenen Sarkophage die ruhende Geſtalt des Cardinals, der, wie in leichten Schlummer verſenkt, das Haupt auf die rechte Hand ſtützt. (S. d. Abbild.) In der Lünette des Bogens erſcheint die Madonna mit dem Kinde in einem Strahlenkranze, von zwei Cherubim umgeben. Das ungemein reich gegliederte Kranzgeſims des prächtig ſculpirten Architravs wird von dem Wappen des Cardinals gekrönt, über welchem Chriſtus als Weltenrichter thront. Auf capitälartig geformten Baſen ſtehen zu beiden Seiten des Heilands zwei candelabertragende, langbekleidete Engel, welche in lebhafter Bewegung auf Chriſtus loszueilen ſcheinen. Rechts und links von dem Todten ſtehen in Muſchelniſchen, die von zwei über und über ſculpirten korinthiſchen Saulen cingefaſſt ſind, die Geſtalten zweier Tugenden in edel und ſchwungvoll drapirten Gewändern und auf dem Architrav darüber zwei ſitzende, Glaube und Frömmigkeit. Der mächtige Unterbau zeigt auſser der Inſchrift auf jeder Seite das von einem Cardinalshut überhöhte Wappen des Prälaten. — Das zweite der Gräber, 1507 begonnen, weicht nur in der Ornamentik von dem eben beſchriebenen ab. Während an den gewaltigen Grabmälern, welche die venezianiſche Renaiſſance in S. Giovanni e Paolo errichtete, die zahlreichen Figuren mehr decorativ behandelt ſind und ſich als organiſche Glieder dem architektoniſchen Ganzen unterordnen, ſpielt an den Grabmälern Contucci's die Sculptur der Einzelfigur neben der decorativen Umrahmung zum erſten Male eine ſelbſtändige Rolle. Sowohl die im edelſten Naturalismus durchgebildete Geſtalt des ſchlummernd dargeſtellten Todten, wie die Figuren der vier Tugenden verlangen, für ſich auſserhalb des architektoniſchen Zuſammenhanges betrachtet zu werden.

In der unteren Reihe ftehen die Tugenden zwar noch in Nifchen; aber in noch höherem Grade als auf dem Terracotta-Altar in Monte San Savino bildet ihre Stellung und der breite, maffige, fogar etwas fchwere Faltenwurf der Gewänder einen fcharfen Contraft zu der Ruhe und Regelmäfsigkeit der umgebenden architektonifchen Linien. Die Portraitfigur in ihrer gefuchten, dem Gedanken der Todesruhe wenig entfprechenden Haltung ftrebt vollends aus dem Rahmen heraus. Die beiden Tugenden der oberen Reihe haben bereits eine fprechende Geberde angenommen, und in den beiden krönenden Engelsgeftalten fteigert fich das dramatifche Leben zu leidenfchaftlicher Bewegung. Bezeichnen die beiden Grabmäler in Sta. Maria del Popolo nach diefer Richtung hin den Uebergang zu den fpäteren Freigruppen, die auf eine architektonifche Umrahmung verzichteten, fo



Vom Grabmal des Cardinals Sforza. Sta. Maria del Popolo in Rom.

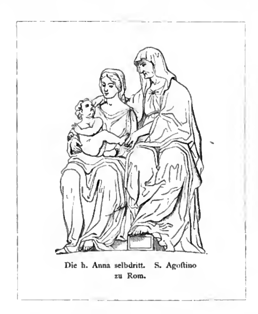
verräth fich in der überreichen Ornamentik bereits das Beftreben, den Ernft und die Strenge der architektonifchen Glieder in ein heiteres Spiel üppiger Decoration aufzulöfen. Die vier Saulen, welche die beiden Nifchen umgeben, find nur unten, etwa bis zu einem Drittheil ihrer Höhe, canellirt, während der übrige Theil des Schaftes mit einem fein fculpirten, aufwärts ftrebenden Pflanzenornament umfponnen ift, welches in dem Capitäl gewiffermafsen feine Fortfetzung findet. In der Belebung der Flächen durch fchwungvoll componirte Rankengewinde von graziöfer, federnder Leichtigkeit fuchen dagegen diefe Werke ihres Gleichen in der italienifchen Hochrenaiffance, deren claffifche Formenreinheit fich hier noch mit dem malerifchen Reize der Frührenaiffance paart. Mit feinftem Gefühl find Licht- und Schattenmaffen gegen einander abgewogen, und eben diefer malerifche Reiz, der gleichmafsig über das Ganze ausgegoffen ift, ruft eine Harmonie des Gefammtein-



Grabmal des Cardinals Sforza, Sta. Maria del Popolo in Rom.

druckes hervor, die man in dem Verhältnifs der architektonifchen und figürlichen Theile zu einander vermifst. Durch die majeftätifche Triumphbogen-Architektur wird auch der Eindruck des Erhabenen wiedergewonnen, den die fpielende Decoration faft zu vernichten droht.

Die Freigruppe in S. Agoftino, »die heilige Anna felbdritt«, ein Werk aus dem Jahre 1512, dem letzten feines Aufenthaltes in Rom, bezeichnet fowohl einen Rückfchritt gegen die Statuen der Grabmäler als gegen die älteren florentiner Arbeiten, die noch unter dem Einflufs Donatello's und Verrocchio's ftanden. Die Gruppirung der drei Figuren feffelt zwar durch ein fchönes Linienfpiel; aber in



Die h. Anna selbdritt. S. Agoftino zu Rom.

der Abficht, den Unterfchied zwifchen den drei Altersstufen möglichft ftark zu betonen, ift der Künftler über die Grenze der Schönheit hinausgegangen. Während in den Gefichtszügen der heiligen Anna der Verfall, den das Alter mit fich bringt, fehr naturaliftifch zur Anfchauung gebracht worden ift, fehlt es dem Antlitze der Madonna an Ausdruck und Charakter. Nichtsdeftoweniger fand diefe Gruppe den lebhafteften Beifall der Zeitgenoffen, der fich fogar in einer grofsen Zahl von Gedichten Luft machte, von denen hundertundzwanzig unter dem Titel »Coryciana« durch den Druck veröffentlicht worden find. Es fcheint jedoch, als ob diefer literarifche Enthufiasmus mehr auf Rechnung des Beftellers der Gruppe, des deutfchen Protonotars Johann Corycius, zu fetzen ift, der ein freigebiger Mäcen war und dem fich feine gelehrten Schützlinge auf diefe Weife dankbar erzeigen wollten.

Mit dem Jahre 1513 beginnt Andrea's umfangreiche Thätigkeit für die Casa Santa in Loreto, welche ihn bis zu seinem Tode in Anspruch nahm. Die Kirche sowohl wie die Casa Santa ist nach dem Zeugniss Vasari's ein Werk Bramante's. Doch wird die Anordung des plastischen Schmucks der Casa wohl unter der Leitung Sansovino's erfolgt sein, dem eine grosse Anzahl jüngerer Kräfte, wie Tribolo, Bandinelli, Francesco da San Gallo, Raffaello da Montelupo, Guglielmo della Porta, Girolamo Lombardo, Mosca u. A. zur Seite standen. Ist unter solchen Umständen die Ausführung der neun grossen Reliefs und der sechzehn Figuren sehr ungleich gerathen, so wird das Ganze wiederum wie bei den Prälatengräbern in Rom durch die herrliche Decoration zusammengehalten, die an Reinheit, Adel und Mass noch die der römischen Grabmonumente übertrifft. Die Abbildung gewährt eine Vorstellung von dem architektonischen Arrangement und der plastischen Decoration der Casa. Sansovino's persönlicher Antheil an derselben erstreckt sich nach den Mittheilungen Vasari's auf das figurenreiche Relief der Verkündigung an der auf der Abbildung sichtbaren Westseite — der Engel Gabriel erscheint mit einem ganzen Chor himmlischer Gefahrten —, auf den Propheten Jeremias in der Nische darunter und auf die Geburt Christi an der Südseite. Vier andere Reliefs, die Anbetung der drei Könige, die Geburt, die Vermählung und der Tod Mariä, hat Sansovino nur begonnen; die Vollendung derselben musste er seinen Mitarbeitern überlassen. So reizvoll und subtil die Ausführung der von Sansovino selbst herrührenden Reliefs auch ist, so wenig entsprechen sie in der Unruhe und Ueberfülle der Motive der fast frei herausgearbeiteten Figuren den Stilgesetzen des Reliefs, wie sie Donatello aufgestellt hat. Michelangelo's Deckenmalereien der Sixtina und Raffael's Fresken hatten einen so mächtigen Eindruck unter den Kunstgenossen hervorgerufen, dass sich ihm selbst ein Mann von der Reife und Selbständigkeit Sansovino's nicht zu entziehen vermochte. Unbekümmert um die Grenzen der beiden Künste nahm er malerische Motive von Raffael unverändert in seine Reliefs hinüber und verwerthete die Typen Michelangelo's für die Propheten und Sibyllen, zu denen er als oberster Leiter des Baues den jüngeren Bildhauern sicherlich die Entwürfe lieferte. Mit den Reliefs der Casa santa ist die Herrschaft des malerischen Stils entschieden, der den endlichen Verfall der Renaissance-Plastik herbeiführen musste.

Vasari, der für die Biographie Andrea Sansovino's unsere Hauptquelle ist, erzählt, dass er während seiner Thätigkeit in Loreto jährlich vier Monate Urlaub gehabt, welche er auf seinem Gütchen in Monte San Savino der Landwirthschaft widmete. Er fand während der letzten Jahre seines Lebens noch die Zeit, sich mehrfach als Architekt zu bethätigen. So entwarf er für Loreto den Plan zu der Befestigung des Ortes, und in der Heimath erbaute er sein eigenes Haus und für die Mönche von S. Agostino einen Kreuzgang. Dieser aus dorischen Säulen bestehende Kreuzgang ist noch erhalten. Ferner machte er für die Kirche des Klosters den Entwurf zum Querschiff und zu einer Kanzel und für eine zu diesem Kloster gehörige Brüderschaft des h. Antonius die Zeichnung zu einem dorischen Portal, das ebenfalls noch vorhanden ist. Endlich liess er für die Mönche ausserhalb des Thors eine kleine Kapelle erbauen.

Unter seinen letzten Werken nennt Vasari auch die Zeichnung zu einem Hause für den Astrologen Messer Pietro in Arezzo, eine grosse Terracottafigur des Königs Porsenna für Montepulciano und einen h. Rochus in Lebensgrösse aus Thon



Cafa Santa zu Loreto.

für einen ihm befreundeten deutſchen Prieſter, welchen dieſer in der Kirche von Battifolle bei Arezzo aufſtellen liefs. Dieſer Rochus war ſeine letzte Arbeit. Er ſtarb im Jahre 1529 in Folge einer Fiebererkrankung, die er ſich auf ſeinem Landgute beim Umſetzen von Pfählen zugezogen hatte.



Jacopo Sansovino.

Geb. in Florenz 1477; gest. in Venedig 1570.

Der wohlerworbene und wohlbegründete Ruhm Andrea Sanſovino's iſt durch den ſeines Schülers Jacopo Tatti, der den Beinamen des Meiſters zu dem ſeinigen machte, in der Folgezeit verdunkelt worden. Während Andrea das zurückgezogene Leben eines Mannes führte, der auſser ſeiner Kunſt nur wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen in ländlicher Zurückgezogenheit lebte, trat Jacopo, ein raſtloſer Feuergeiſt, der von Unternehmung zu Unternehmung eilte, frühzeitig in den Mittelpunkt eines glänzenden Staatsweſens, deſſen Lenker ihm groſsartige Aufgaben ſtellten. Von leidenſchaftlicher Ruhmesſucht verzehrt, ſorgte er, der in Rom nicht der zweite ſein wollte, unablaſſig dafür, daſs die künſtleriſchen Kreiſe Italiens ihn auf ſeinem einſamen Poſten im Norden nicht aus den Augen verloren.

Jacopo Tatti, der Sohn Ser Antonio's di Jacopo Tatti, wurde im Jahre 1477 zu Florenz geboren. Von ſeinem Vater urſprünglich für den Kaufmannsſtand beſtimmt, kam er mit dreiundzwanzig Jahren zu Andrea Contucci in die Lehre, als dieſer eben aus Portugal heimgekehrt war und ſeine Werkſtatt wieder eröffnet hatte, welcher auſser Jacopo Tatti nach Vaſari's Zeugniſs auch Girolamo Lombardo, Simone Cioli, Domenico dal Monte San Savino und Lionardo del Taſſo angehörten. Es war gerade die Zeit, als Andrea die »Taufe Chriſti« für das Baptiſterium in Angriff nahm.

Von Jacopo Tatti's Studien erfahren wir nur, daſs er in den Jahren 1508 und 1509 zu denjenigen Künſtlern gehörte, welche nach den Schlachtencartons

Lionardo's und Michelangelo's im Saale des grofsen Rathes zeichneten. Dort machte er auch die Bekanntfchaft Andrea del Sarto's, die nachmals zu erfpriefslicher beiderfeitiger Förderung führte. Mit feiner erften felbftändigen Arbeit, einem Modell zu einem Evangeliften Johannes, das in Bronzegufs für eine Nifche an Or San Micchele ausgeführt werden follte, erzielte er keinen Erfolg. Die Vorfteher der Seidenwirkerzunft, welchen die Entfcheidung darüber zuftand, erkannten einem Mitbewerber, Baccio da Montelupo, den Preis und die Ausführung zu. Gleichwohl fand auch Sanfovino's Arbeit ihre Bewunderer, und Vafari erzählt fogar, fie habe Andrea del Sarto so fehr gefallen, dafs er fie in feine für San Francesco gemalte, jetzt in den Uffizien befindliche Madonna hinübernahm. Da das Bild die Jahreszahl 1517 trägt, muss Sanfovino das Modell fo lange in feiner Werkftatt gehabt haben, die er nach feiner Rückkehr aus Rom gemeinfam mit Andrea del Sarto in der Sapienza aufgefchlagen hatte. In der Nähe derfelben wohnte auch der Holzfchnitzer Nanni Unghero, für welchen Sanfovino mehrere Thonmodelle lieferte und in deffen Befitz das Modell des Evangeliften fpäter gelangte.

Auf Veranlaffung des Giuliano da Sangallo ging Sanfovino um das Jahr 1510 nach Rom. Er fcheint fich jedoch dort nicht an feinen in voller Thätigkeit begriffenen Lehrmeifter angefchloffen zu haben, fondern ftudirte auf eigene Hand die Antiken des Vaticans, zu welchen ihm Bramante den Zutritt verfchafft hatte. Vermuthlich durch die Empfehlung Sangallo's, der auch die erfte baukünftlerifche Ausbildung Sanfovino's geleitet haben wird, war diefer mit dem grofsen Architekten bekannt geworden, in dem er einen wohlwollenden Protector fand, und durch diefen vermittelten fich wiederum die Bekanntfchaften mit Luca Signorelli, Perugino, Pinturicchio und anderen Vertretern der älteren Künftlergeneration. Aber mächtiger und nachhaltiger find ohne Zweifel die Einflüffe gewefen, die Sanfovino von Michelangelo und Raffael erfuhr. Es war die grofse Zeit, als Michelangelo die Decke der Sixtina malte und die Stanza della Segnatura fich der Vollendung näherte. Bramante, welcher den Mittelpunkt eines grofsen Künftlerkreifes bildete und einen weitreichenden Einfluss befafs, ertheilte Sanfovino und drei anderen Bildhauern den Auftrag, den Laokoon in grofsem Mafsftabe in Wachs zu modelliren, und Raffael, fo heifst es, dem das Schiedsrichteramt übertragen wurde, erkannte zu Gunften Sanfovino's. Nach feinem Modelle liefs dann der Cardinal Domenico Grimani, deffen Empfehlung nachmals für Sanfovino fo wirkfam werden follte, einen Bronzegufs ausführen. Später, als Giuliano da Sangallo Rom verlaffen hatte, verfchaffte ihm Bramante fogar eine Wohnung im Palafte des Cardinals von San Clemente, in welchem auch Perugino fein Domicil aufgefchlagen hatte. Der Anregung des älteren Meifters folgend, machte Sanfovino viele Wachsmodelle, u. a. eine Kreuzigung, die das Kensingtonmuseum in London zu befitzen vermeint.

Endlich nöthigte fein Gefundheitszuftand Sanfovino zur Rückkehr nach Florenz, wo er, wie bereits erwähnt, in der Sapienza feine Werkftatt aufthat. In der Concurrenzbewerbung um eine Madonna für die Faffade des Doms fiegte er nach der Entfcheidung Lorenzo di Credi's über Baccio da Montelupo, Zaccaria Zari da Volterra und Baccio Bandinelli. Doch hintertrieb der letztere angeblich die Ausführung des Werkes durch Sanfovino. Beffer glückte es ihm mit einer zweiten Concurrenz um eine Statue des Apoftels Jacobus des Aelteren, ebenfalls

für den Dom, in welcher er Benedetto da Rovezzano, Andrea da Fiefole und zum zweiten Male den Bandinelli fchlug. Das Werk, 1513 vollendet, zeigt in der fchönen Durchbildung der Formen und in der Lebendigkeit der Auffaffung den Einflufs feiner römifchen Studien, zugleich aber auch in der gezwungenen Stellung die Sucht des modernen Künftlers, durch Originalität zu glänzen. Wenn man einem Briefe des grämlichen Ammanati trauen darf, der am Ende feines Lebens unter dem Banne der Jefuiten gegen die unbekleideten Statuen eiferte und den Jacobus des Sanfovino zu Gunften feiner Argumentik anführte, fand die erfte Arbeit, welche der Künftler nach feiner Rückkehr aus Rom vollendete, grofsen Beifall. »Wie viel Lob und wie viel Gunft«, fagt Ammanati, »hat Meffer Jacopo Sanfovino wegen feines heiligen Jacobus erfahren, der mit Ausnahme des Theiles zwifchen den Armen ganz bekleidet ift? So grofse, dafs ich nicht weifs, ob irgendwer jemals mit nackten Figuren gröfsere erworben hat.« Indeffen mögen die Florentiner damals doch anders gedacht haben, als der bigotte Ammanati. Denn das nächfte Werk Sanfovino's war eine marmorne Venus für Giovanni Gaddi, die jedoch ebenfo zu Grunde gegangen zu fein fcheint, wie das Modell, welches 1558 durch eine Ueberfchwemmung des Arno vernichtet wurde. Bald darauf mag auch der Bacchus im Mufeo Nazionale entftanden fein, der vorwärtsfchreitend zu der weingefüllten Schale lächelnd emporblickt, die er mit der Linken eben an feine Lippen fetzen will. Noch hält er die Traube, aus der er den Saft geprefst, in feiner Rechten, und ein kleiner Satyr, der auf dem Erdboden kauert, greift nach derfelben. (S. S. 17.) Urfprünglich für einen gewiffen Giovanni Bartolini, angeblich in gröfster Schnelligkeit angefertigt, — und daraus mag fich die oberflächliche Behandlung der Formen erklären — kam das anmuthige Werk fpäter in den Befitz der Medici. Bei einem Brande der grofsherzoglichen Galerie im Jahre 1762 ging die Statue in Trümmer, wurde aber noch ziemlich glücklich reftaurirt. Bezeichnend für die Werthfchätzung, welche auch diefer Arbeit des Meifters in Florenz gezollt wurde, ift die Anekdote von dem armen Pippo del Fabro, einem Lehrling Sanfovino's, welcher für die Statue Modell ftand und fich dermafsen in die Pofitur verliebte, dafs er fie nimmer aufgeben wollte. Er vernachläffigte feine Kunft, verlor endlich den Verftand und ftarb. Vielleicht zog fich der arme Pippo jedoch nur beim Modellftehen im kalten Frühling eine Erkältung zu, welcher er erlag. Wenn wir Sanfovino's Charakter richtig beurtheilen, wäre er jedenfalls der Letzte gewefen, der eine romantifch gefärbte Anekdote, die fich an eines feiner Werke knüpfte, widerlegt hätte.

Im December 1515, auf dem Wege nach Bologna, wo er mit König Franz I. zufammentreffen wollte, berührte Papft Leo X. auch Florenz und hielt in die Stadt feiner Väter einen feftlichen Einzug, der durch die Hände zahlreicher Künftler verherrlicht wurde. Unter ihnen war auch Sanfovino, der eine für diefen Zweck errichtete proviforifche Faffade des Doms mit Reliefs und Apoftelfiguren fchmückte und auch ein coloffales Pferd aus Thon bildete, welches fich über einem Gefallenen baumt. Leo X. fafste damals den Entfchluss, die Grabkirche der Medicaeer, San Lorenzo, deren Frontanficht noch unvollendet war, mit einer glänzenden Faffade zu verfehen, um feiner Familie ein würdiges Denkmal zu fetzen. Mehrere florentiner Künftler, Baccio d'Agnolo, Giuliano da Sangallo, Sanfovino u. a. waren fchnell bei der Hand, Entwürfe zu zeichnen und dem Papfte vorzulegen, und es fcheint, dafs der Letztere unferem Künftler einige Hoffnungen gemacht. Denn

auf Grund derfelben ging Sanfovino im folgenden Jahre nach Rom, um die Angelegenheit am päpftlichen Hofe nachdrücklicher zu betreiben. Doch fiel die Entfcheidung des Papftes im December 1516 zu Gunften Michelangelo's aus.

Sanfovino hatte indeffen andere Befchäftigungen gefunden, die ihn mehrere Jahre an Rom feffelten. Im Auftrage eines Meffer Giovan Francesco Martelli arbeitete er die coloffale Marmorftatue einer fitzenden Madonna mit dem Kinde für San Agoftino, diefelbe Kirche, in welcher fich bereits die Gruppe der h. Anna felbdritt von der Hand feines Meifters Andrea befand. In der Schönheit der Formenbehandlung fteht die Arbeit des Schülers hinter der des Lehrers nicht weit zurück, deffen Einflufs auch in dem milden Ausdruck des fchönen Madonnenkopfes merklich ift, während in der Anordnung des Gewandes und in dem mächtigen Körperbau bereits das Beifpiel Michelangelo's nachwirkt. Mit einem St. Jacobus für die Kirche der Spagnuoli an der Piazza Navona war dann die bildnerifche Thätigkeit Sanfovino's in Rom abgefchloffen. Er verwerthete jetzt vorzugsweife feine baukünftlerifchen Fähigkeiten an einer Reihe von kirchlichen und profanen Bauten, unter denen die Kirche San Marcello dei Frati Serviti und die der Florentiner die bedeutendften find. Raffael, Antonio da Sangallo und Baldaffare Peruzzi hatten fich mit Sanfovino um die Ausführung des Baues, welchen die in Rom anfäffigen Florentiner ihrem Schutzheiligen San Giovanni zu Ehren in der Strada Giulia errichten wollten, beworben; doch ging Sanfovino als Sieger aus der Concurrenz hervor. Ihm wurde auch die Ausführung des Baues übertragen. Er ging mit gewohntem Eifer an die Arbeit, erlahmte aber bald und, als er fich durch einen Sturz vom Gerüft eine Verletzung zuzog, benutzte er die Gelegenheit, fich von dem Bau zurückzuziehen und die Fortfetzung deffelben dem Antonio da Sangallo zu übertragen. Auch diefer vollendete den Bau nicht. Derfelbe blieb liegen und wurde erft vierzig Jahre fpäter wieder aufgenommen, um dann von Giacomo della Porta mit Benutzung eines Modells von Michelangelo beendigt zu werden.



Bacchus-Statue.
Bargello zu Florenz.

Sanfovino ging wieder nach Florenz, wurde aber bald von dort durch die Peft vertrieben und begab fich 1523 nach Venedig, vermuthlich in der Abficht,

hier das Terrain zu fondiren, nachdem fich durch den Regierungsantritt des jedem Aufwand und jeder Glanzentfaltung abgeneigten Hadrian VI. die Erwerbsverhältniffe für die Künftler in Rom fehr ungünftig geftaltet hatten. Sanfovino kam gerade zur rechten Zeit, um die Republik aus einer grofsen Verlegenheit zu befreien. Die Kuppeln der Markuskirche, deren Baufälligkeit fchon feit achtzig Jahren Anwendung von Stützen und Klammern nothwendig gemacht hatte, drohten täglich den Einfturz, und vergeblich zog Andrea Gritti, der am 20. Mai 1523 zum Dogen erwählt worden war, die heimifchen Architekten und Ingenieure zu Rathe. Da trat eines Tages der Cardinal Domenico Grimani in fein Zimmer und brachte ihm die Kunde, der einzige Mann, der im Stande wäre, dem drohenden Einfturze vorzubeugen, wäre eben in Venedig angekommen. Der Doge liefs ihn unverzüglich rufen, empfing ihn mit hohen Ehren und trug ihm fein Anliegen vor. Sanfovino erklärte feine Bereitwilligkeit und ging auch alsbald an die Arbeit, nachdem er einen finnreichen Plan entworfen hatte. Da der Cardinal Grimani am 27. August 1523 in Rom ftarb, ift der Zeitpunkt der Ankunft Sanfovino's in Venedig ungefähr fixirt. Der Künftler mochte jedoch bald erkannt haben, dafs es in Venedig zur Zeit noch keinen Raum für ihn gab, zumal die Stelle des erften Baumeifters der Republik durch Bartolommeo Buon befetzt war. Als daher die Nachricht von dem Tode Hadrians und der am 10. November erfolgten Wahl Clemens' VII. aus dem Haufe der Mediceer in Venedig eintraf, glaubte Sanfovino, dafs die glänzenden Tage Leo's X. für Rom wiederkehren würden. Er brach fein gegebenes Wort, verliefs Venedig und kehrte nach der ewigen Stadt zurück, an welche ihn noch andere Bande feffelten, als der Bau der florentiner Kirche. 1521 war ihm dort ein Sohn geboren worden, Francesco, der nachmalige Schriftfteller und Buchdrucker, der jedoch, wie aus einer Wendung in Sanfovino's Teftament hervorzugehen fcheint, einer illegitimen Verbindung entfproffen ift. Jacopo wird jedenfalls zunächft feine Thätigkeit als Bauleiter von S. Giovanni de' Fiorentini wieder aufgenommen haben. Was er weiter bis 1527, dem Jahre der Plünderung Roms, getrieben, wiffen wir nicht. 1527, als der furchtbare »Sacco di Roma« die Kunftler in alle Winde zerftreut hatte, finden wir Sanfovino wieder in Venedig, wohin er fich im Vertrauen auf die mächtige Freundfchaft Pietro Aretino's, den er als Geheimfecretär des Bankiers Agoftino Chigi in Rom kennen gelernt, gewendet haben mochte. Wiewohl er feine Reftaurationsarbeiten an der Markuskirche wieder aufnahm, ging er noch nicht mit dem Gedanken um, fich in Venedig niederzulaffen. Franz I. von Frankreich wünfchte den vielfeitigen Künftler an feinen Hof zu fenden und ftellte ihm glänzende Anerbieten. Indeffen zerfchlugen fich die Verhandlungen, und als der bisherige Architekt der Republik, Bartolommeo Buon, ftarb, wurde ihm durch Decret vom 7. April 1529 deffen ebenfo einträgliche als ehrenvolle Stelle übertragen. Als oberfter Architekt der Markuskirche (prothos procuratiae in locum quondam Magistri Boni insuper defuncti) hatte er zugleich die Oberaufficht über alle kirchlichen und profanen Gebäude, die dem Staate gehörten oder unter der Obhut der Regierung ftanden. Mit der Stelle war nur ein Gehalt von 80 Goldgulden (ca. 480 Lire) und die Benutzung eines Haufes in der Nähe des Uhrthurms verbunden. Doch wufste Sanfovino es durch feine glücklichen Erfolge bei der Reftauration der Markuskirche dahin zu bringen, dafs ihm fein Gehalt am 25. Mai 1530 um 40 Ducaten und am 20. November deffelben Jahres um weitere 60 erhöht wurde. Wie Vafari berichtet, fteifte er zunächft die

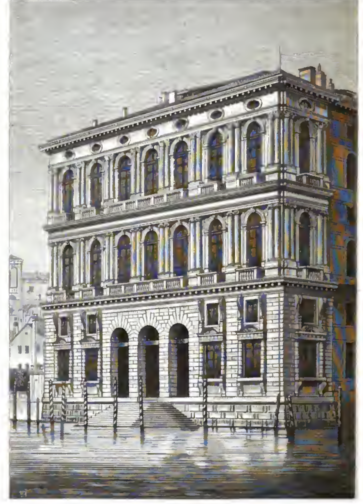
Kuppeln der Markuskirche durch ein fternförmiges Gerüft ab, verftärkte die Mauern und verfah die Pfeiler mit neuen Fundamenten. Dann umzog er die Kuppeln mit eifernen Reifen, die von Klammern zufammengehalten wurden, und »feftigte und ficherte fie fo für die Ewigkeit«. Der eiferne Reif um die grofse Kuppel wird noch heute von den Bauleuten in Venedig »il cerchio del Sanfovino« genannt.

Als das erfte Gebäude, welches Sanfovino in Venedig ausführte, wird der Palazzo Cornaro a S. Maurizio (Corner Cà grande, jetzt Präfektur) genannt. Indeffen ift es fraglich, ob Sanfovino den Bau unmittelbar nach dem im Jahre 1532 erfolgten Brande des alten Palazzo begann, da die Formen des neuen Prachtbaues den Meifter fchon auf der Höhe feiner Entwicklung, bereits völlig eingelebt in die localen Bedingungen und in den Charakter der venezianifchen Architektur zeigen, deren Hochrenaiffance er vollenden follte. Obwohl Sanfovino fich zu den Vitruvianern ftrengfter Obfervanz bekannte, — in Rom hatte er mit dem Vitruvgelehrten Cefare Cefariano in lebhaftem Verkehr geftanden — weift der von ihm ausgebildete Palafttypus im Anfchlufs an den florentinifchen Palaftbau eine grofse Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Formen auf, die fich an keine literarifche Tradition bindet, fondern der Infpiration des Moments und der augenblicklichen Zweckmäfsigkeit folgt. Gerade in der Abweichung von den vitruvianifchen Regeln, die von den Architekten jener Zeit freilich oft mifsdeutet wurden, liegt der Hauptreiz eines Bauwerkes wie der Palaft Corner, an dem fich Eleganz und Feinheit des architektonifchen Details mit würdevoller Majeftät der Verhältniffe zu glücklicher Harmonie vereinigt. (S. S. 20.) Durch die drei fchlanken Eingangsbogen und die von zierlichen Säulen eingefafsten Fenfter des Erdgefchoffes mit darüber angeordneten Mezzanafenftern wird der düftere Ernft des Rufticaunterbaus gemildert und das Auge gleichfam vorbereitet auf den Reichthum und den freundlich einladenden Charakter der oberen Gefchoffe, von denen das mittlere ionifche Säulen, das oberfte korinthifche zeigt. Die Innenräume, deren Dispofition von älteren Schriftftellern fehr gerühmt wird, haben durch einen Brand im Jahre 1817 ihre urfprüngliche Geftalt verloren. Nur die Vorhalle und der Hof geben noch einen Begriff von der edlen und grofsartigen Raumbildung, mit welcher Sanfovino die an befchränkte Verhältniffe gewöhnten Venezianer überrafchte. Sanfovino hat in feinen fpäteren Privatbauten den feftlichen Glanz und die monumentale Würde diefer Faffade nicht mehr übertroffen. Nur die Libreria bot ihm Gelegenheit, einen noch volleren Accord anzufchlagen, den Eindruck feftlichen Glanzes bis zu der Grenze des Unübertrefflichen zu fteigern.

Um hier mit den Privatbauten Sanfovino's abzufchliefsen, nennen wir von den noch erhaltenen den Palazzo Loredan am Campo Sto. Stefano (ca. 1540), den Palazzo Cavrian (ca. 1560) und den Palazzo Dolfin, fpäter Manin, am Rialto, in welchem fich jetzt die Nationalbank befindet. Der letztere, ca. 1555—1560 erbaut, zeigt in ähnlicher Compofition wie der Palaft Corner im Erdgefchofs fechs Bogen zwifchen einer dorifchen Pilafterftellung, im folgenden Stock ionifche, im oberften korinthifche Halbfaulen, ebenfalls mit rundbogigen Fenftern, die mit der gradlinigen Säulenarchitektur einen gefälligen, rhythmifchen, von Sanfovino häufig beliebten Contraft bilden.

Bis zum Jahre 1536, wo er die Libreria begann, befchäftigten ihn einige kleinere Kirchenbauten, wie der einfache, aber in edlen und grofsartigen Verhalt-

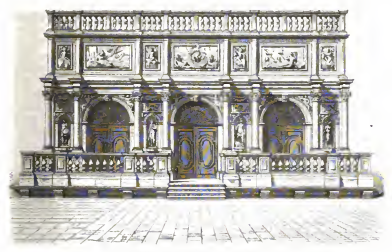
nissen erbaute Chor von San Fantin, San Francesco della Vigna, dessen Entwurf ein Opfer des Vitruv-Fanatismus wurde, und die Scuola della Misericordia, die 1507



Palazzo Corner in Venedig.

von Leopardi begonnen worden war, von Sansovino aber auch nicht zu Ende geführt wurde und bis heute noch unvollendet geblieben ist. Die Fassade von

San Francesco della Vigna ist ein späteres Werk Palladio's, Sansovino führte nur das Innere nach einem Entwurfe aus, von welchem ihm das wirksamste Stück, die Kuppel, gestrichen worden war. Andrea Gritti, sein Protector, hatte ihm diesen Bau übertragen, er mufste sich aber die Einsprache des gelehrten Paters Francesco Giorgi gefallen lassen, der auf Veranlassung des Dogen ein schriftliches Gutachten über die Proportionen des Innern der Kirche abgab, die er nach einer Platonischen Zahlentheorie geregelt wissen wollte. So sollte die Breite der Kirche durch die Zahl neun, das Quadrat der heiligen Dreizahl, und die Länge durch siebenundzwanzig, den Cubus derselben Zahl, theilbar sein. Der trockene Mysticismus des Paters ist denn auch nicht ohne Einflufs auf die Gestaltung des Innern geblieben, welches einen kalten und nüchternen Eindruck macht. Nur die zehn



Loggetta am Markusthurm zu Venedig.

Capellen, die zu fünf auf beiden Seiten des Langschiffs angeordnet sind, verleihen dem in Gestalt eines lateinischen Kreuzes entworfenen Grundrisse einiges Leben.

Im Jahre 1535 fafste der Rath der Zehn den Beschlufs, ein neues Münzgebäude zu errichten, und im nächsten Jahre, ein würdiges Unterkommen für die kostbare Büchersammlung zu schaffen, welche Petrarca und die Cardinäle Grimani und Bessarion der Republik vermacht hatten. Während Sansovino um die Zecca noch mit zwei andern Architekten concurriren mufste, denen er schliefslich vorgezogen wurde, erhielt er für die Libreria den Auftrag, ein Modell anzufertigen, welches so gefiel, dafs seine unverzügliche Ausführung befehlossen wurde. Sansovino begann die beiden Hauptwerke seines Lebens, die dicht an einander grenzen, leider nicht ohne dafs die Wirkung des einen durch das andere beeinträchtigt wird, ungefähr gleichzeitig und förderte sie so schnell, dafs Pietro Aretino, der

zu Gunften Sanfovino's literarifch ungemein regfam war, bereits im Februar 1540 den kaiferlichen Gefchäftsträger Don Diego Mendoza einladen konnte, er folle fich in der Maske auf die Piazza begeben, um zu fehen »i sudori mirabili del Sanfovino« (die wunderbaren Anftrengungen Sanfovino's). Der letztere wufste fich klüglich die Geneigtheit Aretino's durch gelegentliche Gefchenke zu erhalten, und diefer wurde feinerfeits nicht müde, den Ruhm des Künftlers in feiner ausgebreiteten Correfpondenz auszupofaunen, wahrfcheinlich in der feinen Berechnung, die Gaben Sanfovino's, die in Bronze- und Marmorfiguren beftanden, bei feinen fürftlichen Gönnern für einen defto höheren Preis in klingende Münze umzufetzen. Wir erfahren, dafs Sanfovino ihm einmal die Marmorftatue einer heiligen Katharina fchenkte, welche den Schmeichler zu einem Sonett begeifterte, in deffen Schlufsrondo er fehr gefchickt eine charakteriftifche Eigenthümlichkeit Sanfovino's hervorhob:

Immortal Sanfovino voi pur havete
Mostrato al mondo, come ai bronzi e i marmi
Non men senfo, che moto dar sapete.

(Unfterblicher Sanfovino, Ihr habt der Welt gezeigt, dafs Ihr der Bronze und dem Marmor nicht blofs Leben, fondern auch Bewegung zu verleihen vermögt.) Eine lebhafte Bewegung, die meift eine originelle Stellung bedingt, fehlt kaum einem plaftifchen Werke des Meifters, der auch in der Architektur nach Mannigfaltigkeit, nach lebensvoller Gliederung und malerifcher Wirkung der Faffaden ftrebte.

Die Zecca, ein Rufticabau ganz aus iftrifchem Stein aufgeführt, wurde eher vollendet als die Bibliothek, deren plaftifcher Schmuck noch längere Zeit in Anfpruch nahm. In der Klarheit, mit welcher der Zweck des Gebäudes durch die ernfte, gleichfam gepanzerte Faffade zum Ausdruck gebracht worden ift, liegt der hauptfachlichfte Vorzug des Gebäudes, und es lag ficherlich von vornherein in der Abficht Sanfovino's, die neun Oeffnungen des Erdgefchoffes bis zum Anfatz der Bögen zu fchliefsen, gleichfam um das Gefchäft der Münzprägung profanen Blicken zu entziehen. Im Erdgefchofs, welches fich nach dem Hofe zu in fünfundzwanzig Bögen öffnet, waren nämlich die Giefsereien und fonftigen Werkftätten untergebracht. Temanza berichtet dagegen, die Oeffnungen nach der Lagune zu wären urfprünglich offen und für Verkaufsläden eingerichtet gewefen und erft fpäter, als fich die Giefsereien als zu klein erwiefen, feien die Bögen zugemauert worden. Dem widerfpricht jedoch auch die Thatfache, dafs keiner der Bögen irgendwie als Eingang charakterifirt ift. Der Eingang erfolgte vielmehr durch die Libreria, aus welcher man zunächft in ein kleines Atrium und von da durch eine Galerie in den Hof gelangte. Der feftliche Glanz der Libreria beeinträchtigt leider die Wirkung der Zecca, die ifolirt oder in anderer Umgebung ungleich erhabener und majeftatifcher fein würde.

Die Ausführung feiner beiden Hauptwerke liefs dem Meifter noch die Zeit, namentlich in den erften vierziger Jahren eine lebhafte Thätigkeit nebenher zu entwickeln. Aus der Reihe der in den Jahren 1538—1545 entftandenen, auf Sanfovino zurückzuführenden Bauten ift jedoch die Kirche San Giorgio de' Greci, welche Selvatico unverdient einer fo herben Kritik unterzogen hat, zu ftreichen. Wenn Sanfovino wirklich der Schöpfer diefes erft 1583 vollendeten Baues gewefen wäre, würde fein Sohn Francesco in feiner Befchreibung Venedigs ficherlich nicht

unterlaſſen haben, bei Erwähnung der Kirche auch der Urheberſchaft des Vaters zu gedenken. Zum Ueberfluſs hat Giovanni Veludo ein Document entdeckt, aus welchem hervorgeht, daſs Sante Lombardo den Bau begonnen und Giovanantonio Chiona ihn dann, allerdings von Sanſovino beeinfluſst, vollendet hat. Der Kirchenbau war übrigens wie bei den meiſten Architekten der Hochrenaiſſance auch Sanſovino's ſtärkſte Seite nicht. Was er auf dieſem Gebiete ausführte, erhebt ſich nicht über ein mittleres Niveau. Seine früheren Arbeiten, wie die Kirchen Santa Chiara, Santa Maria Mater Domini und San Martino, die alle im Jahre 1540 begonnen wurden, ſind einfache, ſchlichte Bauten, bei denen man auf jeden auſsergewöhnlichen Schmuck verzichtet hat, und bei den ſpäteren wie S. Giorgio dei Schiavoni (1551), S. Giuliano (1553), S. Antonio di Caſtello (1548) und S. Geminiano (1556) iſt entweder die Autorſchaft Sanſovino's zweifelhaft oder die Mithülfe von Schülern zu conſtatiren, die ſich willkürliche Abweichungen von dem Plane des vielbeſchäftigten Meiſters erlaubten. Der Dom zu Padua, der ihm von einigen zugeſchrieben wird, iſt jedenfalls nicht von ihm.

Im Jahre 1540 begann Sanſovino auch den Bau jener zierlichen, von einer verſchwenderiſch reichen, plaſtiſchen Decoration bekleideten Halle am Glockenthurm. Urſprünglich für geſellige Zuſammenkünfte der Nobili beſtimmt, diente die Loggetta ſeit 1569 zum Aufenthalt desjenigen von den Procuratoren, welcher während der Sitzungen des groſsen Rathes die Palaſtwache befehligte. Temanza berichtet, es habe anfänglich im Plan gelegen, alle vier Seiten des Campanile ſo zu decoriren, wie es mit der öſtlichen geſchehen iſt. Denn als eine »plaſtiſche Decoration« iſt die Loggetta (ſ. Seite 21 und 25) zu beurtheilen, nicht als ein Werk, das ſich den ſtrengen Geſetzen der Architektur unterzuordnen hat. Doch hat die Loggetta, ſelbſt im Lichte dieſer ſtrengen Geſetze betrachtet, nicht die abfällige Kritik verdient, der ſie z. B. Selvatico unterzogen hat. Das Werk Sanſovino's iſt, wie Temanza berichtet, durch ſpätere Zuthaten entſtellt und um ſeine Wirkung gebracht worden. Das Dockengeländer auf der Vorterraſſe iſt ebenſowenig von ihm wie die Baluſtrade der Attica, und die viel gerügte, übermäſsige Höhe der letzteren würde noch weniger in's Auge fallen, wenn, wie Burckhardt richtig hervorhebt, die über den Säulen vorgekröpften Gebälke mit den projektirten Statuen verſehen worden wären. Es lag ſicherlich in der Abſicht Sanſovino's, dem plaſtiſchen Schmuck eine ſelbſtändige Geltung, eine über den architektoniſchen Rahmen dominirende Stellung zu verſchaffen, und wie er die Bildwerke in durchaus maleriſchem Sinne concipirte, ſuchte er die maleriſche Wirkung des Ganzen durch Anwendung von farbigen Marmorarten noch zu verſtärken. Der rothe Veroneſer Stein giebt den Grundton an, dem ſich die weiſsen Marmorreliefs der Attica und die mit ſchöner warmtöniger Patina überzogenen Statuen in den vier Niſchen unterordnen. Die bewegte Haltung dieſer Bronzeſtatuen, die einen beabſichtigten Contraſt zu den ſtrengen Linien der architektoniſchen Einfaſſung bilden, haben wir ſchon als eine charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit Andrea Sanſovino's kennen gelernt, von dem Jacopo auch das Niſchenſyſtem adoptirt haben mag. Denn die Niſchen der Loggetta ſtimmen in ihrer architektoniſchen Gliederung faſt bis in die geringſten Einzelheiten mit den Niſchen der Tugenden an den Grabmälern der Cardinäle in Sta. Maria del Popolo überein. In den Bewegungsmotiven der Figuren ging Jacopo noch weiter über die plaſtiſchen Geſetze hinaus als ſein Lehrmeiſter. Die Stellung des Apollo iſt in ihrer geſuchten, faſt koketten Eleganz geradezu unſchön

gerathen, fo dafs man geneigt ift, an eine Mifsbildung der linken Schulter zu denken. Aber die Grazie und Formenfchönheit der drei anderen Figuren, der Perfonification des Friedens durch eine weibliche Geftalt, welche die Fackel des Krieges auslöfcht, der Minerva und des Mercur, entfchädigen für die forcirte Wendung des Sonnengottes. Der Mercur fieht freilich mehr wie ein David mit dem Haupte des Goliath aus. Doch ift nicht daran zu zweifeln, dafs die jünglingshafte Geftalt mit der florentinifchen Bauernkappe, die oben mit Flügeln verfehen ift, den Argustödter darftellt. Denn Francesco Sanfovino erläutert ganz ausführlich die fymbolifche Bedeutung, welche fein Vater mit den vier Figuren verband. Minerva war ihm das Symbol der von den Vertretern der Staatsregierung repräfentirten Weisheit, Mercur der Gott des Wiffens und der Beredfamkeit und Apollo der Gott der Sonne, gleichwie Venedig durch feine Gefetze, feine Einigkeit und feine Freiheit die Sonne unter den Staaten fei. Apollo war ihm aber auch als Gott der Musik das Symbol der Harmonie, welche das Ineinandergreifen der verfchiedenen Verwaltungsbeamten hervorbringt. Diefen drei Mächten wurde dann als die vierte der Friede verdankt, der die Republik fo grofs und zur Metropolis von ganz Italien gemacht. Indem die vier Statuen fo den venezianifchen Staatsgedanken verkörperten, wurde durch die drei Reliefs der Attica, die jedenfalls von Sanfovino oder von feinen Schülern ausgeführt worden find, die äufsere Machtftellung der Markusrepublik angedeutet. Auf dem mittlern thront die von zwei Löwen umgebene Venezia mit den Attributen der Gerechtigkeit als Beherrfcherin der Flüffe und Meere, die durch zwei ruhende Männer mit Urnen perfonificirt werden. Das Relief zur Rechten zeigt die Liebesgöttin auf den Wellen des Meeres als die Königin von Cypern, während auf der anderen Seite Candia, das zweite der Venedig unterworfenen Königreiche, durch Jupiter, den vornehmften Schutzgott der Infel, repräfentirt wird. Auf den vier kleinen Reliefs find Genien mit Trophäen dargeftellt. Die beiden äufserften wurden erft im Jahre 1750 von Antonio Gai hinzugefügt, der auch der Schöpfer der prachtvollen Bronzethür auf der Terraffe ift.

Im Innern der Loggetta thront in einer Nifche die Statue einer Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes von vergoldetem Thon, eine der befferen Arbeiten Sanfovino's, der fich, im Befitze der Alleinherrfchaft in Venedig, nichts daraus machte, Werke wie die unfchöne und anmuthlofe Madonna in der Kapelle des Dogenpalaftes aus feiner Werkftatt zu laffen und fie fogar mit feinem vollen Namen zu verfehen. Pietro Aretino war am Ende immer bei der Hand, mit vollen Backen für feinen Freund in die Trompete des Ruhms zu blafen. »Es gab keinen König, Fürften oder grofsen Herren«, fagt Temanza, »mit welchem Aretino bekannt war, der nicht zugleich auch feine beiden Freunde, Tizian und Sanfovino, kannte, und jener verfäumte keine Gelegenheit, fie weiter bekannt zu machen und zu preifen«. Als er zum Ruhme der Königin von Frankreich ein Gedicht fchrieb, lud er darin die berühmteften Männer in allen Künften und Wiffenfchaften ein, zu Ehren der Herrfcherin ein Werk zu vollbringen, und als die würdigften unter den Künftlern nannte er Tizian, Michelangelo und Sanfovino. Während ihm bei Michelangelo fein Erpreffungsgefchäft mifsglückte und er deshalb fpäter gegen den unhöflichen »Abgott«, wie er ihn früher genannt hatte, andere Saiten aufzog, war er mit Tizian und Sanfovino glücklicher. Den Tizian machte er freilich hinter feinem Rücken gelegentlich auch wohl fchlecht; Sanfovino,

der klügere, wufste fich dagegen die gute Laune des einflufsreichen Schmarotzers dauernd zu erhalten. Wenigftens finden wir in Aretino's Correfpondenz kein Beifpiel des Gegentheils, wohl aber zahlreiche Proben einer kräftigen Propaganda für den Freund, die fich fogar bei einer fpäter zu erwähnenden Gelegenheit zu einer bei Aretino ganz ungewöhnlichen Uneigennützigkeit fteigerte. Sanfovino



Der Friede. Mercur.
Statuen an der Loggetta in Venedig.

war felbft — wir können ihn von diefem Vorwurfe nicht freifprechen — von einer grofsen Eitelkeit und Selbftgefalligkeit, die er nirgends fo ungeftört zur Schau tragen konnte als in Venedig, wo er nicht blofs durch feine amtliche Stellung »il proto«, der erfte, war. Dafs er es in Rom und Florenz nicht fein konnte, hatte ihn eben aus diefen beiden Städten vertrieben. Um feinen dortigen Freunden im Gedachtnifs zu bleiben, benutzte er jede Gelegenheit, von fich reden zu machen. Benvenuto Cellini erzählt in feiner Lebensgefchichte fogar einen Zug,

der ein recht garftiges Licht auf den Charakter Sanfovino's wirft. Diefer hatte den Bildhauer Tribolo, feinen früheren Schüler, brieflich aufgefordert, von Florenz zu ihm nach Venedig zu kommen, wo er für ihn Arbeiten hätte. Im Vertrauen auf diefen Brief machte fich Tribolo mit Cellini auf den Weg; als er aber zu Sanfovino kam, wollte diefer nichts von ihm wiffen. Er folle ein ander Mal wieder kommen. Benvenuto nahm fich feines armen Reifegefährten wacker an; Sanfovino erwiderte jedoch auf feine Vorftellungen höhnifch und hochfahrend: »Wackere und kunftreiche Männer meines Gleichen dürfen das und noch mehr thun«. »Bei Tifche, fo erzählt Cellini weiter, hörte er nicht auf von feinen grofsen Werken zu fprechen, von Michelangelo und allen Kunftverwandten Uebles zu reden und fich ganz allein übermäfsig zu loben, fo dafs mir vor Verdrufs kein Biffen fchmecken wollte. Da fagte ich nur die paar Worte: »Wackre Männer zeigen fich durch wackre Handlungen, und die kunftreichen, welche fchöne und gute Werke machen, lernt man beffer durch das Lob aus fremdem Munde als aus ihrem eigenen kennen«.

Aretino, Tizian und Sanfovino waren drei faft gleichgeartete Naturen, deren grofse Talente im Dienfte kleiner Leidenfchaften ftanden. Habfucht und Ehrgeiz waren oft genug die Motive, welche ihre Handlungen beftimmten, und fo kam es, dafs die drei Männer, die in der praktifchen Auffaffung und Ausbeutung des Lebens einander nichts nachgaben, einen engen Freundfchaftsbund fchloffen, der auf der foliden Bafis der Wahrnehmung gegenfeitiger Intereffen gegründet war. Im Jahre 1540 kam der florentinifche Humanift Francesco Priscianefe, der Verfaffer einer lateinifchen Grammatik, nach Venedig und verbrachte einen genufsreichen Abend bei Tizian, den er nachmals in einem feiner Grammatik beigegebenen Briefe fchilderte. Der Eingang deffelben befchäftigt fich auch mit Aretino und Sanfovino, die bei keiner Gafterei Tizian's fehlen durften. »Am 1. Auguft, fchreibt Priscianefe, war ich zur Feier eines Bacchanalfeftes, des fogenannten »Ferrare Agofto« (verderbt aus »feriae Auguftae«) in den freundlichen Garten des Meffer Tiziano Vecellio eingeladen, des weitbekannten trefflichen Malers, welcher überdies ganz der Mann ist, durch fein feingebildetes Wefen jede gewählte Unterhaltung zu würzen. Gleich und gleich gefellt fich gern, und fo waren denn noch einige der hervorragendften Perfönlichkeiten der Stadt bei ihm verfammelt, von den Unfrigen (d. h. den Florentinern, refp. Toskanern) in erfter Reihe Pietro Aretin, diefes neue Naturwunder, aufserdem Meffer Jacopo Tatti, genannt Sanfovino, der ein ebenfo grofser Nachahmer der Natur mit dem Meifsel ift wie unfer Gaftfreund mit Pinfel und Farben, dann Jacopo Nardi (der Gefchichtsfchreiber von Florenz) und ich, fo dafs ich in fo erleuchteter Reihe die vierte Stelle einnahm«.

Sanfovino ftand damals auf der Höhe feines Ruhms. Schon mochte ihn der ingeniöfe Gedanke befchäftigen, eine Streitfrage unter die Vitruvgelehrten und Architekten Italiens zu werfen und dadurch das Intereffe aller künftlerifchen Kreife auf feinen Prachtbau, die Libreria, zu lenken. Die Faffade diefes Hallenbaues befteht bekanntlich aus zwei Stockwerken. Das untere Gefchofs, welches fich nach der Piazetta zu in 21 Bogenftellungen ebenfo wie das obere öffnet, ift dorifcher Ordnung, während das Saulenfyftem des Obergefchoffes der ionifchen folgt. Die Schmalfeite nach der Pefcheria, welche an die Zecca ftöfst, hat nur drei Bogenftellungen. Beim Entwurf des dorifchen Triglyphenfriefes für das untere

Geſchoſs glaubte Sanſovino gewiſſen Schwierigkeiten zu begegnen, die er am beſten durch den oberſten Lehrmeiſter aller Architekten der Hochrenaiſſance zu löſen vermeinte. Er ſchlug alſo den Vitruv auf und fand eine Stelle, in welcher der römiſche Baukünſtler es tadelte, daſs gewiſſe Architekten die Triglyphe auf die Ecke eines Gebäudes geſetzt hätten. Bei der Umführung des Frieſes um die Ecke ſei vielmehr darauf zu achten, daſs auf jeder Seite eine halbe Metope zu ſtehen käme. »Item in extremis angulis semimetopia sint impressa«, ſo drückt ſich Vitruv an der betreffenden Stelle aus, »dimidia moduli latitudine«. Aus den drei letzten Worten geht augenſcheinlich hervor, daſs es dabei nicht auf eine mathematiſch genaue Halbirung der quadraten Metope ankommt, ſondern nur auf zwei gleich groſse Metopenſegmente, die auf beide Seiten zu vertheilen ſind. Sanſovino überſah vielleicht mit Abſicht dieſe Modification und verſetzte ſich darauf, auf jede Seite eine halbe Metope zu bringen. Das war ein Problem, deſſen Löſung, Dank den Bemühungen des Cardinals Bembo, der unzweifelhaft durch Aretino dafür intereſſirt worden war, in allen vitruvianiſchen Kreiſen auf das Eifrigſte ventilirt wurde. Sanſovino forderte alle Architekten und Vitruvgelehrten Italiens auf, ihre Modelle und Zeichnungen einzuſenden, und wirklich langten nach der Verſicherung ſeines Sohnes Zeichnungen, welche die Löſung des angeblichen Problems verſuchten, aus Toscana, der Lombardei, Rom, Neapel und andern Orten an. Die römiſchen Architekten hatte Bembo perſönlich dazu animirt, und ſchlieſslich nahm die im Jahre 1542 in Rom mit groſsem Pomp gegründete vitruvianiſche Akademie die Angelegenheit in die Hand. In ihrem Namen ſandte der Secretär Claudio Tolomei ein Gutachten über die Frage nach Venedig ab.

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs keiner der fremden Entwürfe vor den Augen Sanſovino's Gnade fand. Eine ſolche Blöſse würde ſich der ehrgeizige Mann, der ſeine Löſung längſt fertig hatte, nimmer gegeben haben. Es war ihm eben nur darauf angekommen, einmal in groſsartigem Maſsſtabe von ſich reden zu machen, und nachdem er dieſen Zweck mehrere Jahre hindurch erreicht hatte, producirte er plötzliche ein Holzmodell, das er insgeheim angefertigt hatte, und ſeine Freunde ſanden, daſs ſeine Löſung die beſte ſei. Er hatte die halbe Metope auf jeder Seite einfach dadurch erreicht, daſs er den Eckpilaſter durch Anſätze verbreiterte und auf dieſe Art den nöthigen Platz gewann. Das Anſehen Sanſovino's wurde durch dieſen mit groſsem Geſchick in Seene geſetzten Streit um eine Nichtigkeit weſentlich erhöht, und er war nicht der Mann, der eine ſolche Gelegenheit vorübergehen lieſs, ohne ſeinen Vortheil davon zu ziehen. Dieſen letzten Erfolgen hatte er es wohl zu danken, daſs der Rath ihm am 19. April 1539 eine Gehaltszulage von 40 Ducaten bewilligte, ſo daſs ſein Gehalt ſich nunmehr auf 220 Ducaten belief. Indeſſen gab es ſchon damals Leute, welche den Humbug, den Sanſovino mit ſeiner halben Metope getrieben, durchſchauten, und zu ihnen wird auch Sammicheli, der groſse Nebenbuhler Sanſovino's, gehört haben. Ihre Meinung giebt wahrſcheinlich Vincenzo Scamozzi, der ſich noch in den letzten Lebensjahren Sanſovino's der Unterweiſung des Meiſters erfreut hatte, in ſeiner »Idea dell' Architettura« wieder, wenn er ſagt, es hätte gar keine Schwierigkeit vorgelegen; überdies ſei Sanſovino's Löſung keine glückliche geweſen.

Gegen Ende des Jahres 1545 wurden in der Libreria die Rüſtbogen errichtet und mit der Wölbung der den Abſchluſs bildenden Decke begonnen. Um die

Trag- und Widerſtandsfähigkeit der Seitenmauern zu erhöhen, ließs Sanſovino in Zwiſchenräumen von fünf Fuſs eiſerne Klammern von Mauer zu Mauer ziehen. Der Bau der Decke nahm jedoch längere Zeit in Anſpruch, als er erwartet hatte. Der Froſt kam dazwischen; aber der Meiſter, begierig ſein Werk zu vollenden, ließs nichtsdeſtoweniger weiterarbeiten, und um die Mitte des Dezembers war die Decke eingewölbt. Da, am 18. dieſes Monats, einem Freitage, in der Nacht um ein Uhr erfolgte die Kataſtrophe, welche den Schöpfer der Libreria von der Höhe ſeines Glückes und ſeines Ruhmes herabſtürzte. Wie Sanſovino die Sache ſpäter darſtellte, hatten die Maurer die Stützbalken noch an demſelben Tage weggenommen, als die letzte Hand an's Werk gelegt worden war. Ein Theil der Decke, und zwar die Seite nach dem Glockenthurme zu, ſtürzte zuſammen. Wie gewöhnlich bei ſolchen Anläſſen, übertrieb das Gerücht die Thatſachen um ein Bedeutendes. Die Nachricht von der Kataſtrophe verbreitete ſich mit Blitzesſchnelle durch ganz Venedig, und ſchon um vier Uhr drang ſie zu Aretino, der von groſser Beſorgniſs für den Freund erfüllt wurde. Ein voreiliger Diener der Gerechtigkeit bemächtigte ſich ſofort des unglücklichen Baumeiſters und ſteckte ihn ins Gefängniſs. Aber ſeine Freunde, Aretino und der Dichter und Bildhauer Daneſo Cattaneo, ein Schüler Sanſovino's, ſetzten unverzüglich alle Hebel in Bewegung, um die Freilassung des Gefangenen zu erwirken, was ihnen auch bald gelang. Seine Verhaftung ſtellte ſich als ein Miſsverſtändniſs heraus, und der voreilige Sbirre wanderte an ſeiner Stelle ins Gefängniſs. Aber dieſe Verhaftung war nur das Kleinſte der Miſsgeſchicke, welche den Meiſter trafen. Er wurde ſofort aller ſeiner Aemter und Obliegenheiten enthoben und ihm der Proceſs gemacht, der mit ſeiner Verurtheilung zu einer Geldbuſse von tauſend Ducaten endete. Als Urſache des Einſturzes wurde von den Einen die Eile angeführt, mit welcher gemauert worden war, von Anderen der plötzlich eingetretene Froſt, von Anderen endlich die Unerfahrenheit der Maurer und zum Theil auch die Erſchütterung, welche dadurch herbeigeführt worden war, daſs ein Schiff im Hafen mehrere Kanonenſchüſſe abgefeuert hatte.

Sanſovino brauchte die Strafe nicht baar zu erlegen. Er hatte noch 600 Ducaten für die Bronzeſtatuen an der Loggetta und 300 weitere für drei von den ſechs Bronzereliefs zu fordern, welche in maleriſchem Vortrag und lebhaft bewegten Actionen Scenen aus dem Leben des h. Markus darſtellen und ſich gegenwärtig im Chor von S. Marco befinden. Die Abrechnung fand am 10. Februar 1546 ſtatt. Inzwiſchen hatte Aretino zu Gunſten ſeines Freundes eine wahrhaft rührende Thätigkeit entfaltet. Gleich nach deſſen Verhaftung hatte er einen ungemein ſalbungsvollen Troſtbrief an Paola Sanſovino — man weiſs nicht, ob ſie die Gattin oder die Tochter des Meiſters war — geſchrieben, und dann ſetzte er alle ſeine Gönner und alle, die ihm irgendwie verpflichtet waren oder ihn zu furchten Urſache hatten, in Bewegung, um das Schickſal des bedrängten Künſtlers zu mildern und ihm das Verlorene wiederzugewinnen. Vornehmlich kam es ihm darauf an, die Angelegenheit, welche mit groſser Schnelligkeit in ganz Italien bekannt geworden war, in einem für Sanſovino möglichſt günſtigen Lichte darzuſtellen. Er wuſste, daſs die Neider Sanſovino's die Sache übertrieben und zu ihrem Vortheile ausgebeutet hatten. Namentlich waren ihm herbe Urtheile Sammicheli's und Tribolo's zu Ohren gekommen. Auf beide ergoſs er nun die Schaale ſeines Zornes, und da er dem erſteren, wie es ſchien, nicht beikommen konnte, hielt er ſich an

den letzteren. Obwohl diefer vollauf Urfache hatte, gegen Sanfovino zu grollen, fetzte ihm Aretino fo lange zu, bis er fchwor, niemals eine ungünftige Aeufserung über feinen ehemaligen Meifter gethan zu haben.

Die Folgen der Thätigkeit Aretino's, mit dem fich Don Diego de Mendoza und fpäter auch Tizian, der zur Zeit der Kataftrophe grade in Rom gewefen war, verbanden, blieben nicht aus. War Sanfovino auch abgefetzt und feiner Würden beraubt, fo blieb er doch der Leiter feines Werkes. Er wufste fogar in der Folge feine Meinung gegen den Procurator Antonio Capello zu behaupten, der vorfchlug, die fteinerne Wölbung durch eine hölzerne Decke zu erfetzen. Das Werk wurde nun forgfältiger fortgefetzt, und am 4. October 1546, alfo noch nicht ein Jahr nach dem Unfall, konnte Sanfovino feinem Gönner, dem Cardinal Bembo in Rom, der fich in den unglücklichen Decembertagen gleichfalls für ihn verwandt hatte, melden, dafs er den Bau »jetzt fo weit gebracht habe, dafs er bequem bewohnt werden könne«. »Und obfchon der Bau, fo fährt er fort, durch die Schuld eines Anderen, wie Jeder weifs, einige Unfälle erlitten hat, fo ift die Sache doch nicht fo arg gewefen, wie man fie anfänglich gehalten hat. Denn es ift blos ein Fenfter eingeftürzt und der Giebel, der darüber war, indem die unwiffenden Bauleute an demfelben Tage die Stützen weggenommen hatten, als die letzte Hand daran gelegt worden war. Aber Gott möge es dem, der es fo gewollt hat, vergeben.« Aus diefer Stelle geht unzweifelhaft hervor, dafs Sanfovino, wie bereits oben erwähnt, von einer gegen ihn gefponnenen Intrigue überzeugt war. Aber felbft in diefen trüben Zeiten hielt ihn der Ruhmesglanz, der aus früheren Tagen auf ihn zurückftrahlte, aufrecht. »Ich danke Ew. hochwürdigen Herrlichkeit«, fo fchreibt er weiter an Bembo, »unendlich für die Grüfse von Seiten des Meffer Antonio Anfelmi, dem meine Idee des Eckftücks der dorifchen Ordnung fo fehr gefallen hat; eine Sache, die von den Alten wegen ihrer Schwierigkeit bei Seite gelaffen worden ift.«

Der Bau der Libreria nahm nun feinen ungeftörten Fortgang, und als das »prächtigfte profane Gebaude Italiens«, wie Burckhardt, fonft ein ftrenger Kritiker Sanfovino's, die Markusbibliothek nennt, Ende 1548 vollendet daftand, als fich die weifsglänzende Marmorhalle mit ihren krönenden Statuen und dem reichen Schmuck ihrer Ornamentik in den lichtgrünen Fluthen der Lagune fpiegelte und ganz Venedig dem genialen Meifter zujauchzte, dem als hohem Sechziger noch ein fo phantafievolles jugendfrisches Werk gelungen, da ging auch für den Hartgeprüften die Sonne der Gnade wieder auf. Am 3. Februar 1549 wurde er von Neuem in fein Amt eingefetzt, das fuspendirte Gehalt wurde ihm ausbezahlt, und es fcheint auch, dafs ihm die durch Abzüge eingetriebene Straffumme zurückerftattet worden ift; denn fonft würde fich Aretino nicht zu einer fchwungvollen Lobpreifung der venezianifchen Senatoren verftiegen haben. Unmittelbar nach Sanfovino's Rehabilitirung fchrieb er an ihn: »Siehe, aus dem Einfturz des Baues ift nun ein Gebäude von ewiger Dauer hervorgegangen, und weder Erdbeben, noch Blitzftrahl, noch der Angriff der Gefchütze werden ihm jemals auch nur einen Rifs verurfachen können. Denn feine Fundamente liegen nicht, wie man glaubt, in der Tiefe des Platzes, fondern im Centrum der Herzen der erlauchteften Senatoren von Venedig und in dem feften Umkreife ihrer unendlichen Güte! Dort ift nicht blos jener Bau, fondern auch jedes andere Eurer Werke begründet.«

Dafs der Unfall mit der Libreria dem Anfehen Sanfovino's nicht den gering-

ften Abbruch gethan, beweift am beften die umfangreiche Thatigkeit, die er in den letzten zwanzig Jahren feines Lebens entfaltete. Sein Ehrgeiz liefs es nicht zu, dafs er einen ihm gewordenen Auftrag ablehnte, und fo fah er fich gezwungen, oft die Hülfe von Schülern in Anfpruch zu nehmen, und manche Arbeiten, namentlich die plaftifchen, flüchtiger auszuführen, als es feinem Nachruhme zuträglich war. Von architektonifchen Werken find aufser den bereits erwähnten Palaften die ziemlich nüchternen Fabbriche nuove am Canale Grande dicht am Rialto, Waarenlager und Verwaltungsgebäude des Staates (1551), und die Faffaden der Kirchen San Giuliano (1553) und San Geminiano, welche letztere von den Franzofen abgebrochen worden ift, zu nennen. An der erfteren hat fein Schüler Aleffandro Vittoria einen wefentlichen Antheil. Dagegen foll die fitzende Statue des Stifters der Faffade, des Arztes Tommafo von Ravenna, welche über dem Portale fteht, eine eigenhändige Arbeit Sanfovino's fein. Bei dem einfachen, echt monumentalen Charakter diefer Porträtfigur würde man an der Urheberfchaft Sanfovino's zweifeln, wenn das 1556 vollendete Grabdenkmal für den Dogen Francesco Venier in San Salvatore nicht zeigte, weffen der faft achtzigjährige Meifter noch fähig war. Auf hohem Stylobat erheben fich vier korinthifche Säulen, von denen die beiden mittleren einen Triumphbogen mit Giebelkrönung tragen, unter welchem der Doge auf einem Sarkophage ruht. Das Relief in der Lunette darüber, eine Pietà mit dem knieenden Dogen und einem Engel, ift nicht von Sanfovino's Hand, wohl aber die herrliche Geftalt des Glaubens in dem Intercolumnium zur Rechten, ein Werk von unbefchreiblichem Liebreiz. Der Faltenwurf der Gewandung ift von einer an die Antike erinnernden Einfachheit, und die fprechende Geberde der über die Bruft gekreuzten Hande und die ruhige Wendung des edlen Hauptes verrathen nichts mehr von der faft theatralifchen Koketterie der Loggettafiguren oder dem prahlerifchen Pathos der Giganten für die Treppe des Dogenpalaftes, die ihm zwei Jahre früher aufgetragen waren als das Monument des 1556 verftorbenen Francesco Venier. Das Seitenftück des Glaubens, die Liebe in der anderen Nifche, ift ungleich fchwächer. Doch wird die Gefammtwirkung des prächtigen Denkmals dadurch nicht beeinträchtigt. Die Farbe fpielt dabei eine wichtige Rolle: während die Hauptmaffen aus iftrifchem Stein beftehen, ift für die Säulenfchafte und die Felder ihrer Poftamente griechifcher Marmor gewählt. Die Füllungen find mit farbigen Marmorforten ausgelegt, und um den polychromen Effekt noch zu fteigern, find einige Architekturglieder, befonders die Kapitäle, der Saum des Gewandes und der Mantel des Dogen mit Gold belegt. Das um diefelbe Zeit entftandene Monument des Erzbifchofs von Cypern, Livio Podacatharo, in San Sebaftiano, ift bedeutend einfacher gehalten, da es zwifchen zwei Saulen nur den Sarkophag mit der liegenden Portraitfigur des Todten enthält, fchliefst fich aber in der grofsartigen Conception und in der forgfaltigen Durchführung dem Denkmale des Dogen würdig an. Aus der Mitte der fünfziger Jahre ftammt auch die Marmorftatuette Johannes des Täufers (1554) an dem Taufbecken einer Seitenkapelle in der Frarikirche, zwar etwas manierirt in der Haltung, aber in der Formenbehandlung noch von dem Geifte der florentinifchen Frührenaiffance befeelt.

Einen faft unbegreiflichen Gegenfatz zu diefen liebenswürdigen, einfachen Schöpfungen bilden die beiden Giganten auf der Riefentreppe, Neptun und Mars, (1554 beftellt, aber erft 1566 aufgeftellt), zwei langweilige, ftelzbeinige Gefellen,

die offenbar im Hinblick auf Michelangelo's David entſtanden ſind. Aber wie weit iſt Sanſovino hinter ſeinem verhaſsten Rivalen zurückgeblieben! Wie manierirt und gezwungen iſt die Stellung des Neptun und wie unglücklich die des breit-ausſchreitenden Mars, deſſen Körperlaſt gleichmäſsig auf beide Beine vertheilt iſt! Die Formenbehandlung iſt oberflächlich und in den Proportionen das richtige Maſs verfehlt. Es ſind zwei decorative Effektſtücke, die ſich bereits ſtark dem ſchwülſtigen Barockſtil zuneigen.

Um ſo erfreulicher ſind die zahlreichen Bronzearbeiten Sanſovino's im Chor von San Marco, insbeſondere die kleine in die Sacriſtei führende Bronzethür mit den beiden Reliefs der Grablegung und der Auferſtehung und mit liegenden Prophetengeſtalten in den umſchlieſsenden Frieſen und mit Büſten in den quadratiſchen Eckfeldern. Die Haltung der figurenreichen Reliefs iſt, wie gewöhnlich bei Sanſovino, eine ſtark maleriſche, die aber hier zu um ſo gröſserer Wirkung kommt, als die Dunkelheit des Ortes eine Betrachtung der Thür nur bei Kerzenſchein geſtattet. Von den Propheten- oder Apoſtelköpfen tragen nach dem Zeugniſs Francesco Sanſovino's drei die Züge Tizians, Aretino's und des Schöpfers der Bronzethür. Die Phantaſie der Ciceroni hat dazu noch einen Palma vecchio und einen Paul Veroneſe hinzugedichtet. Wenn Francesco ſagt, ſein Vater hätte 20 Jahre an der Bronzethür gearbeitet, ſo iſt das nicht ganz buchſtäblich zu nehmen. Denn dieſelbe wurde ihm 1556 aufgetragen. Er kann alſo nur, ſelbſt wenn er bis zu ſeinem Tode daran gearbeitet hat, vierzehn Jahre darauf verwendet haben. Allerdings iſt die Sauberkeit des Guſſes von ſolcher Vollendung, daſs Sanſovino bei der Modellirung mit gröſster Sorgfalt zu Werke gegangen ſein muſs. Die ſechs bereits erwähnten bronzenen Reliefs mit den Wundern des hl. Markus, im Chor rechts und links vom Eingang, leiden durch die Ueberfülle der Motive, wenngleich es ihnen nicht an dramatiſchem Leben fehlt, ebenſo die Reliefs mit Epiſoden aus dem Leben des h. Antonius in der Kirche S. Antonio zu Padua. Im Chor von San Marco ſind auch die ſitzenden Bronzeſtatuetten der vier Evangeliſten auf der Baluſtrade links vor dem Hochaltar und die vergoldete Bronzethür des Sacramentshäuschens von ihm. Auf dieſer Thür ſieht man in anmuthiger Compoſition den Heiland von Engeln umſchwebt, welche die Marterwerkzeuge tragen. Den vier Evangeliſten diente augenſcheinlich der Moſes des Michelangelo zum Vorbild; aber man wird auch geſtehen, bemerkt Burckhardt, »daſs ſie von allen Nachahmungen die freieſten und eigenthümlichſten ſind.«

In die letzten Lebensjahre Sanſovino's fällt die Anlage der Scala d'oro,* der goldenen Treppe, welche in die Prachtgemächer des Dogenpalaſtes hinaufführt. Der beſchränkte Raum geſtattete ihm die Entwicklung eines originellen architektoniſchen Gedankens nicht. Er muſste den Schwerpunkt auf die decorative Ausſtattung legen und entfaltete hierbei in Statuen, Reliefs, Ornamenten, Malereien und Vergoldungen einen unerhörten Aufwand. Er hat wenig mehr als den Entwurf geliefert; das Werk wurde, obwohl 1558 begonnen, erſt ſieben Jahr nach ſeinem Tode von Aleſſandro Vittoria vollendet, der, wie an vielen Schöpfungen Sanſovino's, auch an dieſer einen weſentlichen Antheil gehabt hat.

Jacopo Sanſovino ſtarb am 27. November 1570 nach einer dreiundvierzigjährigen, ununterbrochenen Wirkſamkeit in Venedig, in einem Alter von 93 Jahren, wenn man der Inſchrift glaubt, welche ihm ſein Sohn in einer Capelle von San Geminiano gewidmet hat, in welcher er beigeſetzt wurde. Das öffentliche Todten-

regifter giebt dagegen fein Alter auf 91 Jahre an. Während feiner Thätigkeit für die Republik waren ihm wiederholt glänzende Anerbieten von auswärtigen Fürften gemacht worden, wie Vafari erzählt, von Aleffandro und Cofimo de' Medici, von Ercole von Ferrara, von König Philipp von Spanien und felbft von Papft Paul III., der ihn an Stelle Antonio's da Sangallo zum Baumeifter des Sanct Peter machen wollte; Sanfovino fchlug jedoch alle Anerbietungen aus und blieb der Stadt treu, die ihm einft in Zeiten der Noth eine fo ehrenvolle Zufluchtsftätte gewährt. Nach dem Abbruch von San Geminiano wurden feine Gebeine nach San Maurizio und von da nach dem Oratorium des Seminario della Salute gebracht, wo fich über feinem Grabmal feine von Aleffandro Vittoria gefchaffene Portraitbüfte erhebt.

Im Verein mit feinen Schülern, die zum Theil auch noch nach feinem Tode in feinem Geifte weiter wirkten, hat Sanfovino dem Venedig der Renaiffance durch feine zahlreichen Werke, deren Aufzählung wir in unferer Ueberficht durchaus nicht erfchöpft haben, den Stempel feines Geiftes aufgedrückt. Eine Künftlererfcheinung von feltener Originalität, die zum Theil durch feine Ifolirung erzeugt wurde, will Sanfovino nicht auf jedes einzelne feiner Werke hin, fondern nach dem Gefammtbilde feines imponirenden Schaffens gewürdigt fein. Aber felbft in feinen Verirrungen empfinden wir immer noch das Walten eines anziehenden, intereffanten Genius, und fo wenig viele feiner Werke im Einzelnen einer ftrengen Kritik Stand halten, fo wenig möchten wir heute eine der glänzenden, farbenftrahlenden Perlen aus dem Diademe miffen, welches Jacopo Tatti der Florentiner um die Stirne der Meereskönigin gewunden hat.



Andrea Palladio.

Geb. in Vicenza 1518; gest. daselbst 1580.

> O che bel tempio è questo, e maestoso!
> El Palladio xe certo l'Architetto,
> Ben el credo d'ogn' altro el più perfetto
> El più vago, el più svelto, el più maestrosto.
>
> Boschini: Carta del navegar pittoresco, Vento 3.
> (San Giorgio maggiore.)

Wie entscheidend im Entwickelungsgange der Renaissance-Architektur neben den Baureften des Alterthums das Studium Vitruvs war, ist oft hervorgehoben worden. Nicht zum kleinsten Theile ist es dem Einflusse dieses Lehrbuches zuzuschreiben, wenn die Freude an der ornamentalen Belebung der Flächen, welche so bezeichnend für die Frührenaissance ist, allmählich zurücktritt, bis schliesslich die Vitruvianer das freie Ornament ganz verdrängen und die Belebung und Gliederung des Baues entweder nur innerhalb des Canons der fünf Säulenordnungen suchen, wobei mit Vorliebe die dorische und toscanische Ordnung angewandt wird, oder aber bei einfacheren Architekturen auf jede Schmuckform möglichst verzichten und alle Kunst allein in dem Rhythmus der Massen suchen. »Was ist die Baukunst anders, als die Proportionalität der Glieder an einem Körper. Dieser muss mit jenem, die Glieder mit dem Gesammtkörper in einem harmonischen Verhältniss stehen, wodurch jene Schönheit erreicht wird, welche die Griechen Eurhythmie nannten.« So charakterisirt gelegentlich Palladio die Baukunst.

Die Anfänge dieser theoretischen Richtung gehen zurück bis in die ersten Tage der Frührenaissance, bis auf L. B. Alberti; man vergleiche, um ein schla-

gendes Beifpiel dafür anzuführen, fein heiliges Grab in S. Pancrazio mit Brunellesco's Pazzi-Kapelle. In Palladio erreicht Alberti's künftlerifches Wollen feine Höhe wie Brunellesco's Richtung in Michelangelo. Jede Höhe der Entwickelung aber zeigt ein Janusantlitz, zurückblickend in die auffteigende Vergangenheit als deren Schlussftein, und vorwärtsfchauend in die wieder abfinkende Zukunft als deren Grundftein. So ift auch die Kunft diefer beiden Manner der Ausgangspunkt, auf dem die Barockzeit fufst. Michelangelo hatte es verftanden, den Bauformen ein völlig fubjectives Gepräge zu geben; die Antike war ihm nur ein intereffantes Bildungsmittel, aber nichts weniger als eine fefte Regel; feine eigenen Gedanken will er in eigenen Formen zum Ausdruck bringen. Was er von antiken Details herübernimmt, verwendet er, unbekümmert um den jeder Form urfprünglich eigenen tektonifchen Gedanken. Diefer Willkür fteht aber ein fo unvergleichlicher Sinn für Verhältniffe, eine fo aufserordentliche Feinfühligkeit für Detail-Bildung gegenüber, dafs man ihn auch als Architekten zu der kleinen Zahl der allererften Meifter rechnen mufs. Der individuelle Charakter feiner Kunft machte fie freilich wenig geeignet Schule zu bilden, und in der That verliert fich fein Stil bald genug neben dem überwiegenden Einflufs der palladiesken Richtung. In Genua knüpft Galeazzo Aleffi an ihn an, ift aber in den Details viel weniger feinfinnig; beffer in den Einzelheiten bleibt der Bolognefe Pellegrini z. B. an der Faffade der Kirche S. Fedele zu Mailand (feit 1569), ebenfo Giov. Bat. Crespi an der nach Aleffi's Plänen erbauten Front von S. Paolo ebenda. Bald aber ift Michelangelo den Nachkommen nur noch vorbildlich in der Entfeffelung der Formen und in der Verbindung plaftifchen Schmuckes mit der Architektur.

Im Gegenfatze zu ihm ift Palladio der Mann der ftrengften Gefetzmäfsigkeit; an den Alten, an Vitruv, findet er die Norm feiner Kunft; auf deren Schultern wird er Schriftfteller und Theoretiker. Und nicht zufällig hat fich dies gemacht. Seiner ganzen Kunft klebt, wie fchon die Hinneigung zu Vitruv erklärt, ein akademifcher Ton an; das Lehr- und Lernhafte überwiegt, eine gewiffe Armuth an künftlerifchen Gedanken ift unverkennbar, mag man feine Villen, feine Kirchenfaffaden oder feine Paläfte betrachten. Sein ganzes Leben hindurch aber arbeitet er an der Ausbildung der ihm einmal vorfchwebenden Motive. Seine Bauwerke ftehen deshalb meift in enger geiftiger Verbindung unter einander, eins folgt aus dem andern. Die Summe diefer Eigenfchaften, verbunden mit grofser Klarheit der Compofitionsgedanken, macht diefe Werke in feltener Weife geeignet, Schule zu bilden. Die ftrenge Gefetzmäfsigkeit feiner Leiftungen wird in einer Zeit, in der die Willkür überwuchert, das Palladium, um welches fich die ihm verwandten Geifter, die mehr reflectirenden Talente, fchaaren; wo immer in Italien, England und Deutfchland in der Folgezeit reformatorifche Beftrebungen gegenüber der Stilverwilderung auftreten, da knüpfen fie bis zu Stuart und Revett's Tagen an Palladio an.

Durch Palladio's Bauten geht zugleich ein felten grofsartiger Sinn; auf mächtige Raumentwickelung, auf imponirende Majeftät zielt er ab; feine Kunft hat fich vornehmlich an den gewaltigen Anlagen der römifchen Kaiferzeit herangebildet; von ihnen entnimmt er den Mafsftab, von ihnen auch feine grofse Ordnung, die entfcheidende Neuerung, welche er in der Baukunft einführt und die zwei Jahrhunderte lang, abgefehen von Frankreich, eine Weltherrfchaft ausübt. Schon L. B. Alberti hatte die Faffade von S. Andrea in Mantua als Tempelfront mit

vier durch die ganze Höhe des Baues gehenden Pilaftern gebildet. Doch war dies Motiv gegenüber der Zweitheilung der Faffade damals noch nicht zu weiterer Geltung gekommen, Palladio erft führte es confequent durch. Hierin wird er das Vorbild für den Barockftil, deffen Streben nach grofsartig prächtiger Erfcheinung die mächtigen Säulenreihen wirkfam entgegen kamen.

Unter den Berühmtheiten Vicenza's begegnet uns in der erften Hälfte des fechzehnten Jahrhunderts der Dichter und Staatsmann Giovan Giorgio Triffino (1478—1550), einer jener Bau-Dilettanten, wie das fechzehnte und fiebzehnte Jahrhundert deren fo viele kennt. Vom Studium Vitruvs ausgehend, war er dahin gekommen, fich auch in architektonifchen Entwürfen zu verfuchen, und als er im Jahre 1536 den ihm gehörigen Palaft von Cricoli bei Vicenza umbaute, gefchah dies auf Grund einer folchen eigenen Arbeit. Diefe Liebhaberei brachte Triffino in nähere Beziehung zu einem jungen Manne Namens Andrea, den Neigung und hervorftechende Begabung gleichfalls zum Studium der Architektur trieben. Als der Sohn eines fonft ganz unbekannten Pietro war Andrea am 30. November 1518 zu Vicenza geboren und foll — was jedoch nicht ganz verbürgt ift — anfänglich zu einem Bildhauer in die Lehre gekommen fein, bis ihn die Bekanntfchaft mit Triffino dem Felde feiner eigentlichen Begabung endgültig zuführte. Wenn Berichte des fiebzehnten Jahrhunderts erzählen, dafs die Familie des alten Pietro, wie dies noch in fpäterer Zeit bei den unteren Ständen häufig war, keinen Zunamen befeffen und Triffino deshalb feinen Günftling in Anerkennung feines Strebens »Palladio«, d. h. etwa »Schüler der Pallas Athene« (ital. Pallade), getauft habe, fo ift diefe an fich anmuthige Gefchichte erfichtlich erfunden. Keiner der Zeitgenoffen kennt fie; auch kehrt der Familienname »Palladio« in anderen norditalienifchen Stadten wieder. Ebenfo mufs Palladio's architektonifche Entwickelung, als er Triffino kennen lernte, fchon ziemlich vorgefchritten gewefen fein, da er fpäter verfichert, feine Kenntnifs von der Baukunft allein aus Vitruv gefchöpft zu haben, während er den Triffino als feinen Lehrer im Kriegswefen der Alten rühmt. Von ihm mag er u. A. die Neigung zu fchriftftellerifcher Thätigkeit überkommen haben.

Palladio's erfte felbftändige architektonifche Leiftung ift wahrfcheinlich der Palaft Godi, heut Piovene-Porta zu Lonedo bei Vicenza, ein ziemlich einfaches Werk mit grofser fechsfäuliger Giebelvorhalle in der Mitte, kunftgefchichtlich dadurch wichtig, dafs uns in diefer Verwendung der antiken Tempelfront für die Privatarchitektur fogleich ein echt Palladiesker Gedanke entgegentritt.

1541 nahm Triffino seinen Günftling mit fich nach Rom. Wie lange Palladio dort weilte, ift nicht ficher; jedenfalls war er im Sommer 1543 wieder in Vicenza, wo er beim feftlichen Empfang des Bifchofs der Stadt, Cardinal Ridolfo, als Decorator thätig war. 1544 machte er eine zweite kürzere Reife nach Rom, diesmal als Begleiter des Marco Tiene, eines Freundes Triffino's. Im März des folgenden Jahres finden wir ihn dann wieder in der Heimath, von wo er 1547 eine dritte und letzte Reife nach der ewigen Stadt unternahm. Wenn die älteren Biographen noch von zwei weiteren Rom-Fahrten aus den Jahren 1549 und 1554 wiffen, fo fprechen dagegen die jetzt bekannten Vicentiner Acten, denen zufolge Palladio beide Jahre mit ganz kurzen Unterbrechungen in Vicenza verlebte. Damit fällt auch, was über feine Betheiligung am Bau von St. Peter gefabelt worden.

Neben dem Studium Vitruvs waren namentlich diefe Reifen für Palladio's

Entwickelung maſsgebend. »Von angeborenem Drange getrieben, warf ich mich«, erzählt er ſelbſt, »früh auf das Studium der Baukunſt; und da ich ſtets der Anſicht geweſen bin, daſs die alten Römer, wie in vielen anderen Dingen, auch in der Architektur alle Späteren weit übertroffen haben, ſo erwählte ich mir als Meiſter und Führer den Vitruv«. An einer anderen Stelle verſichert er, daſs er die ganze auf ſein Fach bezügliche Literatur in ſorgfältigem Studium durchgearbeitet habe, und auf häufigen Reiſen ferner »ſpürte ich den Reſten alter Gebäude nach, die den Unbilden der Zeit und den Barbaren widerſtanden haben, und als ich ſie viel wichtiger fand, als ich je erwartet, fing ich an mit höchſtem Fleiſs ſie in all ihren Theilen auf das Genaueſte zu meſſen. Das Reſultat war, daſs ich einſehen lernte, daſs alles wohl berechnet und mit ſeinem Sinn für Verhältniſſe gedacht war. So bin ich nicht einmal, ſondern wiederholt in den verſchiedenſten Theilen Italiens und des Auslandes geweſen, um genau jene Werke zu ſtudiren und zu zeichnen«. Ueber die Richtung dieſer Reiſen geben die von ihm publicirten Aufnahmen alter Bauten die beſte Auskunft. Danach hat er auſser Rom noch Ancona, Rimini, Neapel, Capua, Pola und die Provence beſucht.

Was Palladio in jenen Jugendjahren in der Heimath an Bauten geſchaffen, läſst ſich nicht mehr feſtſtellen, doch muſs er ſchon i. J. 1545 einen gewiſſen Ruf beſeſſen haben, da man ihn ſonſt wohl nicht zum Bau der Baſilica herangezogen, noch in den Acten als »egregius architectus« bezeichnet haben würde. Die i. J. 1444 begonnene Baſilica von Vicenza war bereits wenige Jahre nach ihrer Vollendung, 1496, baufällig geworden, ſo daſs eine gründliche Reſtauration erforderlich geweſen wäre. Man einigte ſich aber damals nicht über die Art und Weiſe derſelben und beſchränkte ſich deshalb vorläufig auf die nöthigſten Vorkehrungen gegen den drohenden Einſturz. Wiederholt wurden dann im Laufe der folgenden fünfzig Jahre berühmte Architekten um ihr Gutachten und um Pläne angegangen, ſo 1496 Antonio Riccio, 1498 Giorgio Spaventa, 1536 Jacopo Sanſovino, 1539 Seb. Serlio, 1541 Michele Sanmicheli, 1542 Giulio Romano. Seit 1545 endlich knüpfte man Verbindungen mit Palladio an, die am 5. März 1546 zu dem Beſchluſs führten, nach ſeinem Entwurf ein Holzmodell der neu zu conſtruirenden Loggien in natürlicher Gröſse machen zu laſſen. Doch noch kam die Sache nicht zum Schluſs, woran vielleicht Palladio's dritte römiſche Reiſe mitwirkend Schuld trug. Am 6. Sept. 1548 entſchied man dann, mit Ausſchluſs der übrigen Entwürfe allein drei zur engeren Auswahl zu ſtellen: nämlich den urſprünglichen Plan, das Project des ſchon 1546 verſtorbenen Giulio Romano und das Palladio's. Alſo noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt hier mit zwei in den Formen der Hoch-Renaiſſance gedachten Entwürfen ein alterer gothiſcher in Concurrenz; ein intereſſantes Seitenſtück zur Baugeſchichte des Mailänder Domes und zu der von S. Petronio in Bologna. Daſs jener alte Bau aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Ganzen wirklich noch gothiſche Formen zeigte, erkennt man an den noch heut in Palladio's Umbau erhaltenen Reſten. Mit 99 gegen 17 Stimmen wurde Palladio's Entwurf angenommen und ihm die Leitung des Baues übertragen, der anfangs ſchneller, bald aber langſamer fortſchritt, Palladio während ſeines ganzen Lebens beſchäftigte und erſt lange nach ſeinem Tode, 1614, fertig wurde.

Die Vicentiner Baſilica verdankt ihre Form dem Vorbild des in ſeinen alteren Theilen noch romaniſchen Palazzo della Ragione in Padua; hier wie dort handelt es ſich um ein von zweigeſchoſſigen Loggien umgebenes rechteckiges Gebäude,

welches in den unteren Stockwerken Verkaufshallen und Verwaltungsräume, in der ganzen Ausdehnung des oberen aber den grofsen Feftfaal der Stadt enthält. Palladio's Antheil am Bau befchränkt fich auf die Ausführung der Arkadenreihen: zwei Halbfäulengefchoffe, unten dorifcher, oben ionifcher Ordnung, baut er mit



Der Redentore in Venedig.

vollem antiken Gebalk übereinander und fchliefst fie mit Figuren-gefchmückter Baluftrade. Die grofsen Zwifchenräume zwifchen den Pilaftern gliedert er an Stelle der herkömmlichen einfachen grofsen Arkaden durch einen mittleren von Säulen getragenen Bogen, der nach beiden Seiten hin durch fcheidrechte Architrave mit

dem Hauptpfeiler verbunden ift. In der Ausführung ift auf jedes Ornament verzichtet, die künftlerifche Wirkung allein durch den Wohllaut aller Verhältniffe, fowohl in dem Gegenfatz von Oeffnungen und Mauerflachen, als in der Gliederung der letzteren durch das Gerüft der Säulenordnung erreicht. Palladio's Vorbilder waren dabei offenbar die römifchen Amphitheater, an die der gewaltige Bau auch in den Mafsen erinnert. Kein anderer Künftler der Renaiffance hat es wie er in diefem Bau verftanden, fich in den Geift der antiken Architektur hineinzuleben, die hier in einer ihrer fchönften Leiftungen vor uns zu ftehen fcheint. Dabei handelt es fich durchaus nicht um archäologifch getreue Reproduction antiker Formen, vielmehr ist das in der einfachen Wiederholung fo monumental wirkende Grundmotiv Palladio völlig eigen, kommt fo in der Antike überhaupt nicht vor. Die Renaiffanceaufgabe ift eben in einer ihr eigenthümlichen, aber völlig in antikem Geifte gedachten Formensprache gelöft. — Auf ein folches Ziel geht Palladio's ganzes künftlerifches Streben, und gleich in diefem erften grofsen Werke hat er es in einer Weife erreicht, die an lebensvoller Frifche allen feinen fpateren Bauten vorangeht. Diefer allgemeinen Bedeutung des Werkes gegenüber tritt für uns heut das Intereffe an Einzelheiten, z. B. an der gefchickt überwundenen Schwierigkeit in der Anlage der Gewölbe und der Ausbildung der Ecken, die einft die Kunftfreunde lebhaft intereffirten, zurück.

Die Wirkung der Bafilica auf die Zeitgenoffen war eine aufserordentliche. Die hundertfaltige Wiederkehr der allerdings äufserft glücklichen Arkadenform in der fpäteren Baukunft ift dafür der fprechendfte Beweis: Vafari und Ammanati wenden fie bei ihren Bauten an; als Mittelloggia kehrt fie an den venezianifchen Paläften der Barockzeit vielfach wieder, als Fenfterform findet fie fich in den mannichfachften Varianten in den Turiner Kirchen, ebenfo in S. Ambrogio in Genua, als Kapellenabfchlufs gegen das Mittelfchiff in S. Filippo Neri ebenda, in S. Martire in Turin und fo fort bis auf unfere Tage.

Erft mit dem Jahre 1551 gewinnen wir fefte Daten für Palladio's weitere Thätigkeit, die von nun an eine ebenfo lebhafte wie weit verzweigte ift, allerdings aber auch fchon vorher, ohne dafs es fich in einzelnen Werken nachweifen liefse, nicht unbedeutend gewefen fein kann. Damals lieferte er die Zeichnung für den Palazzo della Torre in Verona; das Weihnachtsfeft 1552 verbrachte er in Trient bei dem dortigen, Triffino befreundeten Bifchofe, Cardinal Madruzzi, welchem er nach Gualdo's Verficherung Zeichnungen für feinen Palaft fertigen follte — die jedenfalls nicht ausgeführt wurden. 1555 entftand der Palaft Giufeppe Porto, heut Colleoni, 1556 der des Grafen Mareantonio Tiene, heut die Volksbank, beide leider unvollendet. Sie führen jene Reihe noch ftehender vicentinifcher Paläfte ein, welche die kleine Provinzialftadt zu einem Wanderziel der Architekten bis heut gemacht und ihr den Namen der »Stadt der Palladio« eingetragen haben. —

Oefter fchon war Palladio in den fünfziger Jahren in Angelegenheiten des Baues der Bafilica in Venedig gewefen, hatte 1557 auch fchon eine Zeichnung für die Faffade von S. Pietro di Caftello geliefert (welche erft 1591 mit Abanderungen zur Ausführung kam) und war hier und da von venezianifchen Grofsen befchäftigt worden. Doch erft feit dem Jahre 1560 gewinnt feine Thätigkeit in der Lagunenftadt eine entfcheidende Bedeutung. Damals übertrugen ihm die Mönche von S. Giorgio maggiore als Beginn eines allmählich folgenden Umbaues der ganzen Klofteranlage den Bau eines neuen Refectoriums, dem dann im Frühjahr

1565 der Neubau der Kirche folgte, deren Kuppel 1575 fertig wurde; erſt 1584—1589 entſtand der Chor, und die Faſſade gar erſt in der Zeit von 1602—10. Wennſchon auch nach des Meiſters Tode (1580) ſein Entwurf maſsgebend blieb, ſo waren doch mit dem Eintreten einer anderen Bauleitung Abweichungen im Einzelnen unvermeidlich. Gerade Palladio's bedeutendſte Werke haben dadurch leiden müſſen und überliefern uns ſeine Abſicht deſshalb nur getrübt, ſo namentlich der Redentore und das Theater der Olympier. Aehnliches gilt von dem Umbau der Kloſtergebäude von S. Giorgio, zu denen Palladio 1579 noch die Zeichnungen ausgearbeitet hatte; freilich begann hier ſeit 1643 unter Longhena eine ganz neue Bauperiode, der u. A. die groſse Treppe und die Bibliothek entſtammen.

In dieſelbe Zeit etwa, wie das Modell von der Kirche S. Giorgio, fällt der Entwurf für die Faſſade von S. Francesco della Vigna. Die Kirche ſelbſt hatte Sanſovino errichtet, ſein Frontentwurf aber wurde im entſcheidenden Moment verworfen und Palladio das Werk übertragen. Wann dies geſchah, iſt bisher genau nicht ermittelt; 1568 war der Bau ſchon im Gange. — 1574 reſtaurirte er den am 11. Mai dieſes Jahres durch Brand beſchädigten Saal der vier Thüren im Dogenpalaſt, während er drei Jahre ſpäter auf demſelben Bauterrain nach dem groſsen Brande vom 20. Dez. 1577, der die Sala del gran Conſiglio zerſtörte, mit ſeiner Anſicht gegen Antonio da Ponte unterlag: Dieſer führte die nothwendigen Reſtaurationen des Innern und Aeuſsern in vier Monaten ohne weſentliche Aenderungen des Aeuſseren durch, während Palladio behauptet hatte, daſs die untere Säulenreihe der Faſſade zu ſchwach für die darauf ruhende Laſt ſei und durch kräftige Pfeiler erſetzt werden müſſe. Die Zeitdauer ſeiner Reſtauration veranſchlagte er auf vier Jahre. Drei Jahrhunderte, die der Bau ohne Schaden überſtanden, haben ſeitdem da Ponte glänzend Recht gegeben, der ein in ſeiner maleriſchen Wirkung unerſetzliches Bauwerk für die Nachwelt gerettet hat.

Das Jahr 1576 brachte Venedig jene furchtbare Peſt, welche in der Stadt allein 40,000 Menſchen hingerafft haben ſoll. Angeſichts des nicht endenwollenden Jammers ſetzte der groſse Rath für den ſechſten bis achten September eine feierliche dreitägige Bittproceſſion feſt, um den Schutz des Himmels anzuflehen. Am letzten Tage, dem Feſt der Geburt Maria's, gelobte der Doge im Namen des Staates über dem Grabe des h. Markus Chriſtus dem Retter (Redentore), eine Kirche, wenn das Uebel gewichen ſein werde. Von Stund an, ſo wird berichtet, nahm die Verbreitung der Krankheit ab, und mit derſelben Schnelligkeit faſt, in der die Hülfe eingetreten, ging der Staat an die Ausführung ſeines Gelübdes. Die Vorarbeiten wurden ſo eilig gefördert, daſs Palladio bereits am 3. Mai 1577 den Grundſtein des groſsen Werkes legen konnte. Am 27. Sept. 1592, alſo zwölf Jahre nach des Meiſters Tode erfolgte die Weihe, doch wurde ſpäter in Nebenſachen noch weiter gebaut.

Während des letzten Jahrzehnts ſeines Lebens finden wir Palladio in beſtändigem Ortswechſel zwiſchen Vicenza und Venedig, abgeſehen von zahlreichen anderen Reiſen, zu denen ihn ſeine mannichfachen Aufträge für Villen venezianiſcher Groſsen auf der terra ferma und der Ruf fremder Städte zwang. Anſaſſig aber blieb er ſtets in der Heimath, und zwar wohnte er dort nicht in dem fälſchlich nach ihm benannten Hauſe, welches im Jahre 1566 ein Advocat Pietro Cagolo errichtete und von dem nicht einmal feſtſteht, ob es Palladio überhaupt gebaut, ſondern in einem nicht näher bekannten Quartier der heutigen Straſse

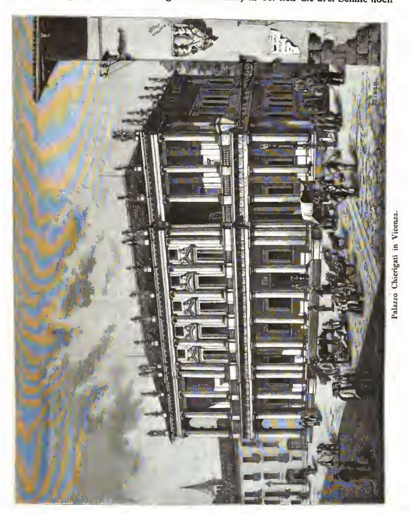
Sta. Lucia. Seit ihrer Gründung, um die Mitte des Jahrhunderts, gehörte er auch der Vicentiner Accademia Olimpica an, einer jener gelehrten Gefellfchaften, wie fie im damaligen Italien verbreitet waren, und die fich zum Theil bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Schon zweimal hatte er im Auftrage derfelben Theaterbauten aufgeführt, leichte Conftructionen in Holz, die nur einen Carneval über ftanden und während deffelben für die von der Akademie veranftalteten Darftellungen claffifcher Stücke dienten, da befchlofs die Gefellfchaft im Auguft 1579, für diefe Zwecke ein bleibendes Gebäude zu errichten, deffen Ausführung natürlich auch Palladio zufiel. Diefer lieferte die Zeichnungen und begann noch den Baubetrieb, aber erft i. J. 1584 kam das Ganze zu Ende. In das Jahr 1580 endlich fällt der Infchrift nach die kleine Kirche zu Mafèr, wo Palladio bereits früher für feinen Freund Daniele Barbaro die durch Veronefe's Fresken berühmte Villa errichtet hatte.

Vier grofse Bauten (Bafilica, Teatro Olimpico, S. Giorgio maggiore und Redentore) hatte der Meifter im Gange neben der nicht feftzuftellenden Zahl kleinerer, als ihn am 19. Auguft 1580 der Tod, wie es fcheint, ziemlich plötzlich aus der Fülle der Thätigkeit abrief. — Welchen Umfang letztere mit den Jahren erreicht hatte, erkennt man am beften aus dem Umftande, dafs er in feinem 1570, alfo zehn Jahre vor feinem Tode, bereits erfchienenen Werke »Von der Architektur« allein die Zeichnungen von 28 ausgeführten Privatpaläften und Villen und 8 nicht angeführten bringt, von feinen Kirchen und öffentlichen Bauten ganz abgefehen. Vielfach wurde er daneben von Communen und Staaten um bauliche Gutachten und Entwürfe angegangen, die dann fpäter liegen blieben oder anderen Projecten weichen mufsten. So finden wir ihn für die Dome von Bergamo und Brescia, für das Rathhaus der letzteren Stadt, für die Faffade von S. Petronio in Bologna, endlich für die Rialtobrücke in Venedig befchäftigt. Sein Entwurf für letzteres Werk, auf welchen wir noch zurückkommen, mufste bekanntlich dem des Antonio da Ponte weichen. — An die grofse Zahl der beglaubigten Arbeiten endlich reiht fich eine ftattliche Reihe folcher, für deren Urfprung zwar kein urkundliches Zeugnifs vorliegt, die aber aus ftiliftifchen Gründen feine Urheberfchaft wahrfcheinlich machen. Dafs fehlgehender Enthufiasmus ihm auch eine Menge fremder Werke zugefchrieben, bedarf kaum der Erwähnung. Unfrer Skizze aber mufs ein Eingehen auf all diefe Dinge, wie jede nähere Befchreibung und Würdigung der einzelnen echten Bauten verfagt bleiben, ebenfo die Würdigung feiner umfangreichen fchriftftellerifchen Thätigkeit und ihrer Bedeutung innerhalb der Fachliteratur; nur einen fummarifchen Ueberblick über die ftiliftifchen Eigenthümlichkeiten Palladio's zu geben, kann hier verfucht werden.

Palladio's beide grofsen Kirchenbauten ftehen bei aller fcheinbaren Verfchiedenheit fo eng zu einander in Beziehung, dafs man, abgefehen von den durch das Programm verurfachten Abweichungen, den Redentore faft wie eine vom Künftler felbft vorgenommene Correctur von S. Giorgio betrachten kann. Damit

ſoll freilich nicht geſagt werden, daſs man mit Goethe in dieſer Kirche »alles köſtlich« oder auch nur »lobenswürdiger« als in dem älteren Bau finden werde.

S. Giorgio iſt eine dreiſchiffige Pfeilerbaſilica, in der ſich die drei Schiffe noch



Palazzo Chierigati in Vicenza.

um ein Joch über die Vierung hinaus fortſetzen. Darauf folgt der Altarraum, von dem aus man durch eine die eigentliche Kirche begrenzende offene Saulenſtellung in den Monchschor blickt. Der Scheitel der Vierungskuppel liegt genau in der

Mitte der Langsausdehnung des Kirchenraums; das einschiffige Querhaus ist halbrund geschlossen. Wir haben hier also einen echten Renaissance-Grundriss vor uns, der die Hinneigung zu der centralen Anlage des St. Peter trotz des für Mönchskirchen üblichen Langhausbaues nicht ganz verleugnet. Dem gegenüber bietet der Grundriss des Redentore ein lehrreiches Beispiel dafür, dass sich gerade in jenen Jahren eine folgenschwere Wandlung des Geschmackes vollzieht, indem die Grundrissform des lateinischen Kreuzes wieder den Sieg über die des griechischen davonträgt. Der Bau dieser Votivkirche wird mit einem solchen Apparat in Scene gesetzt, dass man schon deshalb annehmen könnte, die modernsten Anschauungen in ihr vertreten zu sehen. Doch wissen wir auch, dass die Frage: ob Central- ob Langhausbau im Grossen Rath zu besonderer Verhandlung und Abstimmung kam, wobei die Langhausidee unter dem Hinweis siegte, dass der wichtigste Kirchenbau des Augenblickes der Gesù Vignola's in Rom auch als Langhausbau entstehe. Der Triumph der Barockanschauung ist damit vollzogen: die Verbindung eines Kuppelraumes mit möglichst weiträumigem einschiffigen Langhaus ist jetzt das baukünstlerische Ideal. Palladio nimmt auch darin den neuen Gedanken auf, dass er statt der dreischiffigen Anlage, wie sie S. Giorgio zeigt, ein grosses Langschiff mit Capellen wählt und den Grundlinien durch allerlei halbrunde Abschlüsse eine malerische Lebendigkeit giebt, welche die Schwingungen der Folgezeit bereits einleitet. Auch das starke Vorspringen der Vierungspfeiler gegen das Langhaus wirkt rein malerisch, vernichtet aber zugleich den Eindruck der Kuppel für die Gesammtwirkung; erst wenn man sich der Vierung nähert, erkennt man in wie richtigem Verhältniss diese Kuppel zum Ganzen steht. Wieder ist das Querhaus halbrund geschlossen und wieder blickt man durch eine hier im Halbkreis geführte Säulenstellung in dem Mönchschor.

Im Aufbau herrscht in beiden Kirchen die grosse Ordnung. Die Pfeiler in S. Giorgio zeigen gegen das Mittelschiff je eine Composit-Halbsäule als Träger des Hauptgesimses, nur am Anfang und Ende des Langhauses treten gepaarte Halbsaulen auf, die zwei Nischen übereinander zwischen sich haben. Dies reichere Motiv ist das herrschende im Redentore. In beiden Fällen schiebt sich zwischen diese grosse Ordnung die kleinere der Arkadenbögen, deren Gesims um alle Wände der Innenräume läuft und beide Male den Lünettenfenstern der Abseiten zur Basis dient. In den Querschiffsmauern führt diese Theilung der Wand zu jener Anordnung von zwei Fensterreihen übereinander, wie sie uns schon in St. Peter begegnet und die seitdem die Herrschende bleibt. Die Tonnengewölbe der Decken mit ihren eingestochenen Halbkreisfenstern sind völlig schmucklos und stehen somit zu dem Reichthum der Wandgliederung in Widerspruch. Nicht einmal Gurtbögen gliedern sie. In S. Giorgio ist die Wölbungslinie ein wenigstens etwas überhöhter Rundbogen, im Redentore aber ein Korbbogen, der schwerlastend auf dem Unterbau ruht. Da dieser Theil des Baues erst nach Palladio's Tode entstand, so ist es immerhin möglich, dass Correcturen der Nachfolger seinen Entwurf hier verdarben. Ein wirklich harmonisches Verhältniss der Tonnen zum unteren Gebaudetheil konnte Palladio nicht finden, da er die Einschiebung einer Attica zwischen Hauptgesims und Gewölbe, wie sie im späteren Barock zur Regel wird, noch nicht kannte. Auch der Umstand, dass im Redentore die grossen Saulen unmittelbar vom Fussboden an beginnen, statt wie in S. Giorgio auf Stylobaten zu stehen, giebt den Verhältnissen hier etwas gedrücktes. Die Details bieten in

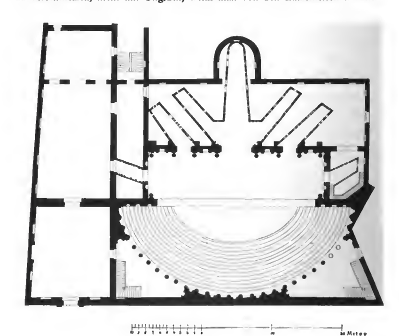
beiden Fällen keinen befonderen Reiz dar, fo correct fie auch gezeichnet find. Hier ift die Grenze von Palladio's Begabung, auf die wir bei feinen Palaftbauten noch zurückzukommen haben werden. Niemand aber, der die beiden Kirchen betritt, wird fich dem Eindruck des grofsartigen Raumgefühles, welches in ihnen herrfcht, entziehen, Niemand freilich auch leugnen können, dafs gerade diefen einfach grofsen architektonifchen Mitteln gegenüber das Fehlen aller Farbe und Ornamentik fich ftörend geltend macht. Die weifsen leblofen Decken find geradezu roh. Die entfcheidende Bedeutung diefer Bauten liegt eben nicht fo fehr in dem äfthetifchen Eindruck — die Renaiffance hat fowohl Anmuthenderes als Grofsartigeres gefchaffen — als vielmehr darin, dafs in ihnen fich das Ideal der Renaiffancekirche in akademifch-claffifcher Weife verkörpert; und zwar bildet S. Giorgio dabei die Krone der bisherigen Entwickelung, der Redentore zeigt der Folgezeit die Bahnen.

In richtiger Confequenz überträgt Palladio die grofse Ordnung des Inneren auch auf das Aeufsere. Damit ift das Syftem feiner Faffadengliederung gegeben: zwei einander durchdringende Giebelfronten, die niedrigere in der Höhe der Abfeiten gebildet, die mittlere fchmalere noch über die Höhe des Mittelfchiffs hinausfteigend. — Neben den beiden uns hier befchäftigenden Kirchen gehören noch S. Francesco della Vigna und S. Pietro di Caftello hierher, letztere Faffade erft im Jahre 1596 nach Palladio's veränderten Plänen von Smeraldi erbaut. Die Zahl aber der auf Palladio's Vorbild zurückgehenden fpäteren Bauten ift eine aufserordentlich grofse, und zwar werden bei den meiften die Nebenräume in der Frontbildung nicht berückfichtigt, fo dafs alfo nur vier grofse Halbfäulen den Giebel tragen. Diefer Richtung gehören allein in der Stadt Venedig an: die Faffaden von Sta. Maria del Rofario, S. Euftachio (Stae), S. Pantaleone, S. Lazzaro dei Mendicanti, S. Marcuola und die Pietà, letztere beide unvollendet.

In S. Giorgio kommt diefer Baugedanke allerdings fchon mit grofser Energie zum Ausdruck. So ift hier das ganze Hauptgefims der Abfeiten zwifchen den grofsen Säulen durchgeführt, aber die Einzelheiten find noch nicht abgeklärt. Ueber einen gemeinfamen niederen Sockel, der die Pilafter der Nebenfchiffe trägt, fteigen die Hauptfäulen hier noch von befonderen Stylobaten auf, und in deren Höhe erft befindet fich in den Nebenfchiffen je eine Wandnifche, die fo auf übertrieben hohem Sockel fteht. Viel glücklicher ift im Redentore die ganze Front auf einen durchgehenden Unterbau geftellt, vor deffen Mitteltheil fich in prächtiger Wirkung eine (erft fpäter ausgeführte) Terraffe mit Freitreppe legt. Ebenfo zeugen bei genauerem Vergleich faft alle Einzelheiten im Redentore von reiferer und mehr fchönheitlicher Durchbildung, wie auch die Verhältniffe trotz der gedrückten Innenanlage fchlanker und anfprechender find. Die Gefammtcompofition mit Einfchlufs der Kuppel und der beiden fie flankirenden Treppenthürmchen ift ein durchaus einheitliches Ganzes von claffifcher Abklärung und Reinheit. Von allen Renaiffancebauten kommt sie dem Ideal der Vitruvianer am nachften, aus dem Geifte der antiken Baukunft heraus die Aufgaben, welche der chriftliche Cultus ftellte, zu löfen. Diefe Faffade vornehmlich hat der palladiesken Gliederung jene weite Verbreitung verfchafft.

Der Bedeutung diefer Bauten gegenüber tritt die zierliche Kirche der Zitelle (erft nach Palladio's Tode, 1586, erbaut) zurück. Bei gröfster Einfachheit ift hier doch eine treffliche, wennfchon befcheidene Wirkung erreicht, die nur durch die unmittelbare Nahe der viel monumentaler gedachten eben befprochenen beiden

Bauten beeinträchtigt wird. Die Kirche iſt im Innern ein Kuppelbau auf quadratiſchem Grundriſs mit abgeſtumpften Ecken, die Faſſade folgt dem älteren venezianiſchen Motiv der zwei Geſchoſſe und der Verticalgliederung durch ſchlanke Pilaſter. Zwei Halbbogenfenſter flankiren die Thür, über der ſich im Obergeſchoſs ein groſses Lünettenfenſter öffnet. Das Ganze ſchlieſst wieder ein Giebel. In ſpäterer Zeit hat in Venedig Giuſeppe Sardi, 1673, in der Faſſade von S. Lazzaro dei Mendicanti den Verſuch gemacht, dies Motiv mit der palladiesken groſsen Ordnung zu verſchmelzen, nicht mit Unglück, wenn man von den Einzelheiten abſieht.



Grundriſs des Teatro Olimpico in Vicenza.

Unmittelbarer unter dem Einfluſs antiquariſcher Studien entſtand das Teatro olimpico. Das mäſsig groſse, bei Ausnutzung aller Plätze etwa auf 900 Perſonen berechnete Theater iſt nur Innenbau ohne Faſſadenentwickelung und ſchlieſst ſich ziemlich eng an die antiken Vorbilder an. In einem Kreisſegement ſteigen amphitheatraliſch die hohen Sitzſtufen auf, welche oben durch eine Säulengalerie mit gradem Gebalk und figurengeſchmückter Baluſtrade abgeſchloſſen werden. Den Bühnenraum bildet eine reiche Prachthalle mit zwei Geſchoſſen vorgekröpfter korinthiſcher Säulen und Figurenniſchen zwiſchen den Säulen. In der Rückwand öffnen ſich drei Portale gegen fünf perſpectiviſch verjüngte mit Palaſtarchitekturen beſetzte Straſsen (ſ. d. Grundriſs). Das Ganze iſt in Holz hergeſtellt und leicht

farbig behandelt. Auf die oft recht flüchtigen und barocken Einzelheiten darf man dieſen Bau nicht prüfen, um ſo weniger als Palladio für dieſelben nicht mehr



Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza.

verantwortlich zu machen iſt; aber als Ganzes betrachtet, iſt das Teatro olimpico ein Werk von durchſchlagender Wirkung. Kein modernes Theater vermag ſo ſehr

den Eindruck monumentaler Pracht zu erwecken, wie er den Befucher in diefem verhältnifsmäfsig kleinen Saale umfängt. In folchem Raume erft gewinnt die Renaiffancetragödie ihren richtigen Hintergrund; der ideale Ort, den fie vorausfetzt und der in keinem beftimmten Palaftraume zu denken ift, ift hier trefflich gegeben.

Auch in Palladio's Palaftarchitekturen ift es in erfter Linie der monumentale Sinn, welcher feffelt. Der Compofitionsgedanke der Faffade, die Anordnung des ftets grofsartig gedachten Säulenhofes geben diefen Bauten ihren Werth, viel weniger das Detail, welches gelegentlich fchon recht barock ift; fo, um nur ein paar auffallende Beifpiele anzuführen, die Verkröpfungen des Palazzo Valmarana oder gar die in den Architrav hineinfchneidenden Fenfter des Palazzo del Capitano. Wo etwa ornamentale Zuthaten auftreten, haben fie bereits den Reiz, welcher fie in früherer Zeit verklärte, verloren. Im Palazzo del Capitano ift der Verfuch gemacht, die ganze Wandfläche, fo viel von ihr übrig bleibt, in Ornamente aufzulöfen. Als Vorbild hat dafür die gedrängte Behandlungsweife der fpäteren römifchen Sculpturen gedient. Aber gerade diefe Fülle von kleinen Einzelmotiven fteht in Widerfpruch mit dem grofs empfundenen architektonifchen Gerüft. Auch Palazzo Porto-Barbarano (1570) bietet ein ähnliches Beifpiel von Auflöfung der Flächen in Sculpturenfchmuck. Dazu kommt, dafs die Palladio zur Verfügung ftehenden Plaftiker der Vittoria'fchen Schule meift untergeordnete Kräfte waren, die es nicht vermochten, ihren Arbeiten irgend welchen Eigenwerth zu verleihen. Zugleich trat die Grofsartigkeit feiner Baugefinnung nur zu oft mit dem Vermögen feiner Bauherrn in Conflict. Er fah fich deshalb faft durchgängig genöthigt, zu Surrogaten zu greifen, wo die künftlerifche Abficht auf Hauftein geht. So wird er der Vater jener Gips- und Stuck-Klexerei, die bald ihr Unwefen in der Gefchichte der Baukunft zu fpielen beginnt. Auch blieben in Folge des Geldmangels die meiften Paläfte unfertig, da fich die Befitzer nur zu oft mit der Vollendung des Vorderhaufes begnügten; fo ift denn auch von den oben genannten Paläften keiner ganz in Palladio's Sinne durchgeführt.

Den Entwicklungsgang des Meifters innerhalb diefer Bauten zu verfolgen, ift um fo fchwerer, als vielfach die Bauzeit nicht überliefert ift. Palazzo Tiene vom Jahre 1556, alfo ein ziemlich frühes Werk, aber eines der beften, weift noch die Faffadenidee Sanmicheli's auf: ein Pilafterhauptgefchofs auf einem Ruftika-Unterbau, mit halbrunden Fenfterabfchlüffen. Die Mafslofigkeit in der Anwendung der Ruftika, welche fich felbft auf Säulen und Halbfäulen erftreckt, und allerlei wenig Anfprechendes in den fchweren Details verlegen den unverkennbar grofsen Reiz diefes Baues allein in die Schönheit feiner Verhältniffe und in das Syftem des Aufbaues. Im Veftibul begegnet uns bereits eine der abenteuerlichften Barockideen: ionifche Säulen, an denen nur Bafis und Kapitell ausgearbeitet, die ganze Trommel aber noch unbehauen ift — und zwar künftlich unbehauen, aus Stuck! An den übrigen Palaften laffen fich zwei Typen unterfcheiden: Bauten mit zwei Säulenordnungen übereinander und folche mit durchgehender Stützenftellung. Zu den letzteren, bei denen alfo das moderne Wohnhaus in das Tempelfchema eingeordnet ift, gehören die Paläfte Valmarana, del Capitano, Giulio Porto; zu den erfteren

Porto-Barbarano, Orazio Porto, Chierigati. Die vollkommenfte Leiftung Palladio's auf diefem Gebiete ift fein Palazzo Chierigati, das heutige ftädtifche Mufeum, ein Bau, der innerhalb des ftreng durchgeführten Syftems unten dorifcher, oben ionifcher Halb- und Ganzfäulen, correcte Formbehandlung mit frifcher Lebendigkeit vereinigt und deffen Faffade unten ganz, oben wenigftens an beiden Seiten aus offenen Hallen befteht. Erft in feinen fpäteren Jahren fcheint Palladio dann die Neigung zur Stuckdecoration der Wandflächen, wie fie am Palazzo Barbarano (1570) und del Capitano (1571) auftritt, gewonnen zu haben.

Geht durch alle diefe ftädtifchen Bauten das Streben nach prachtvoller und zugleich majeftätifcher Durchbildung, fo find Palladio's Villenbauten um fo fchmucklofer. Oft wirkt er hier allein durch die gefchickte Vertheilung der Maffen. Eine Säulenhalle mit abfchliefsendem Giebel inmitten einer fonft fchmucklofen Front haben wir fchon als das Motiv feines erften Baues (Palazzo Piovene-Porto in Lonedo) kennen gelernt, und mannichfach wiederholt und variirt er es feitdem in feinen Landhäufern, unter denen vor Allen die für den Canonicus Capra erbaute Villa »la Rotonda« in unmittelbarer Nähe von Vicenza die weitefte Berühmtheit erlangt hat. Das fich auf allen vier Seiten gleichmäfsig wiederholende Faffadenmotiv mit der fechsfäuligen Giebelvorhalle, zu der eine Freitreppe heranführt, erfcheint uns heut faft trivial. In dem Empfinden, daffelbe unzählige Male gefehen zu haben, vergeffen wir nur zu leicht, dafs Palladio es aufgebracht, dafs auf ihn alle jene Wiederholungen und Varianten, die von dem Beifall dreier Jahrhunderte zeugen, zurückführen. Angefichts diefer Lebenskraft des leitenden Gedankens vergifst man gern, dafs die Details des Aeufseren nichts weniger als anfprechend, hier und da fogar roh find. Grundrifs und Aufbau find ungemein gefchloffen: ein griechifches tonnengewölbtes Kreuz erweitert fich in der Vierung zu einer Kuppel; in den vier Ecken, welche das Quadrat vervollftändigen, liegen jedesmal je zwei Zimmer. Was hier in der Difpofition vielleicht noch nicht ganz abgeklärt war, zeigt geradezu vorbildlich der mittlere Theil der äufserlich fo fchmucklofen Villa Mafèr, welche Palladio 1564 für den ihn befreundeten Patriarchen von Aquileja und Herausgeber des Vitruv, Daniele Barbaro, und deffen Bruder errichtete. An einen Mittelkörper legen fich rechts und links Pfeilerarcaden, die ihren Abfchlufs in je einem kleinen Flügelbau finden. Inmitten haben wir eine der Rotonda verwandte Anlage in Miniaturform, aber von vollendeter Schönheit der Verhaltniffe. Hieran fchliefsen fich nach rechts und links zwei Zimmerreihen, deren einzelne Räume in Gröfse und Höhe mannichfach abwechfeln. Nicht genug kann diefe Anlage dem Studium moderner Architekten empfohlen werden, die dann auch, angefichts der wundervollen Lage der Villa am Hügelabhange, beachten mögen, mit welcher Gefchicklichkeit Palladio in folchen Fällen das Bauterrain zu wählen wufste.

Noch fei wenigftens ganz kurz feiner zahlreichen uns erhaltenen Zeichnungen gedacht, von denen es zwei Sammlungen, die eine im Mufeum feiner Vaterftadt, die zweite ungleich gröfsere (250 Blatt) beim Herzog von Devonfhire in Chiswick, giebt, während der Reft zerftreut ift. Nach Art der architektonifchen Zeichenweife jener Zeit find die Conturen mit der Feder umzogen und die Schatten leicht in Sepia angetufcht. Doch ift es nicht fo fehr der künftlerifche Reiz der Zeichnungen als folcher, welcher diefen Blättern ihre Bedeutung giebt, als vielmehr die Darftellung felbft. Namentlich bilden die nicht zur Ausführung gekommenen

Entwürfe für einzelne grofse Monumentalbauten eine wefentliche Ergänzung für die Beurtheilung von Palladio's Kunftcharakter. So zunächft die Entwürfe für die Rialtobrücke in Venedig, welche er in dreifacher Strafsenbahn, jede von Verkaufshallen flankirt, über den Canal fpannen wollte, und die inmitten wie an beiden Ufern grofse offene Säulenhallen, fo wie eine Fülle von Statuenfchmuck erhalten follte; die gröfste Prachtbrücke der Welt, wenn fie ausgeführt worden wäre, aber im Gegenfatz zu da Ponte's einem grofsen Bogen der jetzigen Ausführung mit ihren drei Halbkreisbögen viel laftender für den Anblick vom Canal aus. Die zweite Gruppe unausgeführter Entwürfe betrifft die Faffade von S. Petronio in Bologna, deren Gefchicht dem Lefer aus Springer's »Bildern aus der neuen Kunftgefchichte« vertraut ift. Endlich bewahrt das Mufeum in Vicenza den Pracht-Entwurf für die Faffade der Scuola della Mifericordia in Venedig. Hier galt es den glänzend reichen Fronten der Bruderfchaftsgebäude von S. Rocco und S. Marco ein drittes ähnliches Werk an die Seite zu fetzen, und es ift lehrreich zu fehen, wie Palladio in möglichftem Anfchlufs an die Tradition diefer Aufgabe innerhalb feines Stiles gerecht zu werden fucht. Zweigefchoffig baut er die Faffade auf mit gepaarten canellirten Halbfaulen, unten in korinthifcher, oben in Compofit-Ordnung. Diefe Säulen ftehen — eine Conceffion an die venezianifche Gewohnheit — beide Male auf hohen Stylobaten und tragen auf das reichfte decorirte Gefimfe, über denen ein Giebel das Ganze abfchliefst. Eine Fülle plaftifchen Schmuckes ift über alles gebreitet.

Verfucht man es, aus dem Dargelegten das Gefammtbild der künftlerifchen Thätigkeit Palladio's zufammenzufaffen, fo mufs man einräumen, dafs feine Begabung nicht ausreicht, um Werke zu fchaffen, die fich dem, was Brunellesco, Bramante und Michelangelo in glücklichen Tagen gebildet, an künftlerifcher Genialität gleichberechtigt an die Seite ftellen könnte; dafür aber hat die Folgezeit bewiefen, dafs Palladio's Bauten, vielleicht gerade weil fie weniger individuelles Gepräge tragen, von mehr allgemein gültiger Bedeutung waren, als die irgend eines anderen Renaiffancemeifters. Seit wir die griechifchen Ordnungen in ihrer Reinheit kennen, hat feine am römifchen Epigonenthum genährte Kunft natürlich viel von ihrer Vorbildlichkeit eingebüfst, nie aber werden die Compofitionsgedanken, welche er in die Baukunft eingeführt, wieder vergeffen werden. Wo immer in der Welt, um nur diefen einen, noch dazu rein äufserlichen Zug hervorzuheben, inmitten einer Faffade fich ein faulen- oder pilaftergetragenes Giebelfeld erhebt, da lebt ein palladiesker Gedanke nach.

LXXIV.

ANTONIO ALLEGRI GEN. CORREGGIO.

Von

J. P. Richter.

Antonio Allegri gen. Correggio.

Geb. zu Correggio 1494; gest. daselbst den 5. März 1534.

Die Schuld am Verfall der italienischen Malerei sollen Michelangelo und Correggio tragen. Nachdem die Malerschulen der Frührenaissance durch die neuere Forschung die ihnen zukommende hohe Werthschätzung gefunden haben, mufsten natürlich die Schulen der Manieristen nur um so mehr an Anerkennung verlieren. Ueber den Ursprung der letzteren gehen die Meinungen insofern auseinander, als es streitig ist, ob Michelangelo und Correggio in den Werken ihrer letzten Zeit den Manierismus in gewissem Grade selbst schon vertreten, oder ob darin nur der Keim desselben ausgestreut sei. Man übersieht indessen leicht, dafs es in der That die besten Schüler Raffaels waren, welche schon unmittelbar nach des Urbinaten Tode in den vatikanischen Fresken einen ebenso frühreifen wie entschieden ausgeprägten Manierismus als künstlerisches Programm aufgestellt haben.

Michelangelo und Correggio behaupten insofern eine Sonderstellung unter den ersten Künstlern der Hochrenaissance, als sie als Neuerer auftreten. Ein anderes ist es, was die nachfolgenden Künstlergenerationen unter Anlehnung an ihr Vorbild zu leisten im Stande waren. Es ist allerdings wahr, dafs der Geist des Correggio die Kunst des ganzen siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in und aufserhalb Italiens fast vollständig in seinem Bann erhält. Gewifs steht ein so weitgreifender entwicklungsgeschichtlicher Einflufs geradezu beispiellos da, und der des Raffael erscheint im Vergleich damit kaum erwähnenswerth. Man mag über jene anhaltende Begeisterung für das Correggeske als eine ungesunde immerhin einstimmig das Verwerfungsurtheil sprechen, in jedem Falle ist es die Aufgabe der Kritik an des Correggio eigenen Werken, die ihm in der Kunstgeschichte gebührende Stellung zu bemessen und Verdienste und Werth derselben klar zu stellen. Erst bei der Besprechung und Untersuchung seiner Werke kann im Einzelnen nachgewiesen werden, dafs in der That das Ideal des Correggio einen Fortschritt in der Kunst bedeutet, einen Fortschritt selbst über Raffael hinaus. Raffael versinnlicht in seinen Madonnen das Ideal der höchsten, der himmlischen Liebe. Das Ideal, welches Correggio in seinen Meisterwerken verkörpert hat, ist das einer reinen natürlichen aber vollendeten Grazie, als die Lebenssphäre von Menschen, welche mit einer unendlichen Fähigkeit für den Vollgenufs irdischen Glückes und himmlischer Seeligkeit gleich begabt sind.

Ueber die Lebensverhältniſſe und über die Anfänge der Kunſt des Correggio [1]) ſind ſo wenig ſichere Nachrichten auf uns gekommen, daſs es den Anſchein gewonnen hat, als ſei das wirklich Neue in ſeiner Kunſt urplötzlich zum Vorſchein gekommen, zumal ſich auch die Erklärungsverſuche unhaltbar erwieſen haben, nach denen Correggio in Rom geweſen ſein ſollte, um die Ausbildung ſich anzueignen oder doch anzubahnen, von welcher ſeine Werke zeugen.

Zwiſchen Mantua und Modena unweit der beide Städte verbindenden Eiſenbahn liegt die kleine und heutigen Tages völlig bedeutungsloſe Landſtadt Correggio. Zu den Lebzeiten des Malers, welcher durch die Vertauſchung ſeines Namens mit dem ſeines Geburtsortes letzterem ein Anrecht auf den Weltruf ſeines Bürgers eingebracht hat, war Correggio eine kleine Reſidenzſtadt, deren Fürſten, mitergriffen von der allgemeinen Bewegung der Renaiſſance, wie ſie in groſsartiger Weiſe an den benachbarten Höfen von Mantua und Ferrara und in dem freien Bologna zur Geltung kam, für Kunſt und Wiſſenſchaft in den Schranken ihrer beſcheidenen Verhältniſſe reges Intereſſe an den Tag legten. Eine kurfürſtlich brandenburgiſche Prinzeſſin, Francesca di Brandenburgo, Gemahlin des Borſo von Correggio, lieſs dort im Jahre 1507 einen Palaſt im Renaiſſanceſtil erbauen. Flandriſche Teppichweber und ihre italieniſchen Schüler in dieſem Kunſtzweige, welcher im damaligen Luxus eine groſse Rolle ſpielte, konnten es für vortheilhaft halten, in Correggio ſchon 1460 und 1488 Ateliers zu gründen. [2]) Es gab aber auch einheimiſche Maler, tüchtig genug, um den Anforderungen des Hofes zu entſprechen. Das Haupt der Localſchule ſcheint Antonio Bartolotti (oder Bartolozzi) geweſen zu ſein (c. 1450—1527), welchem mit ziemlicher Sicherheit das Tafelbild einer Madonna mit dem Chriſtkinde und den Heiligen Franciscus und Quirinus, letzterer die Stadt Correggio in einem kleinen Votivmodell darbringend, zugeſchrieben wird. Dieſes jetzt in der Galerie von Modena aufbewahrte Gemälde iſt 1511 datirt, in welchem Jahre in Correggio die Peſt hauſte. In dem eben erwähnten fürſtlichen Palaſt ſind auſser den plaſtiſchen Decorationen nur untergeordnete Freskomalereien erhalten. So ein Fries mit Putten, ein anderer mit phantaſtiſchen Geſtalten aus dem Sagenkreis des Neptun, wo auch die Jahreszahl 1508 angebracht iſt. In anderen Gemächern ſollen Petrarca's Triumphe, Philoſophen, Amoren u. a. dargeſtellt geweſen ſein. Im Jahre 1498 hatte Graf Giberto von Correggio in dem älteren Palaſt den Fries eines Saales mit Darſtellungen aus den Metamorphoſen Ovids ſchmücken laſſen. Bartolotti mag hier, wie auch in den Kloſterkirchen der Stadt Beſchäftigung gefunden haben. Wir erfahren übrigens aus den Notarialsakten der Stadt die Namen von nicht weniger als ſieben Zunft-Genoſſen Bartolotti's, welche zwiſchen den Jahren 1493 und 1530 in Correggio thätig waren, und keinem von ihnen iſt der ehrenvolle Titel Magiſter Pictor verſagt. [3]) Doch intereſſiren ihre Namen wenig, da ihre Werke nicht erhalten ſind. Was aber über Lorenzo Allegri († 1527), den Oheim des groſsen Malers und deſſen Sohn Quirino verlautet, ſtellt die künſtleriſchen Fähigkeiten dieſer Männer in ihrem Berufe als Maler in ein ſehr bedenkliches Licht.

Pellegrino Allegri, Beſitzer eines Tuchgeſchäftes und Pächter von Grundſtücken in Correggio († 1542), war vermählt mit Bernardina Piazzola († 1545),

welche ihm wahrfcheinlich im Jahr 1494 einen Sohn, Antonio, gebar. Der junge Antonio Allegri wurde von feinem Vater nicht in eine Klofterfchule, fondern zu Lehrern der humaniftifchen Richtung gefchickt und kam fchon frühzeitig, fo wird berichtet, in die Lehre zu einem Maler. Dichter Nebel liegt leider über



Die Madonna mit dem h. Franciscus. Dresdener Galerie.

der Gefchichte des Entwicklungsganges diefes hochbegabten Jüngers der Kunft, welcher als frühreifer Künftler alsbald die Altäre der heimathlichen Kirchen mit Gemälden fchmückte, deren feftausgeprägter Stil eine umfaffendere und gründlichere Vorbildung zur Vorausfetzung hat, als man fuglich von einer namenlofen Localfchule, wie die von Correggio, erwarten kann. Diefer Mangel an Nach-

richten über die Beziehungen des jugendlichen Correggio nach auswärts, wo allein die befruchtenden Keime feiner fo eigenthümlich fich entfaltenden Kunft gelegt werden konnten, hat der Kunftforfchung ein ebenfo fchweres wie intereffantes Problem geftellt. So wenig Giorgione und Tizian ohne Giovanni Bellini, fo wenig Raffael ohne die Umbrier und Altflorentiner möglich gewefen wären, fo wenig kann und darf Correggio an dem reichgeftirnten Himmel der italienifchen Kunft als ein jedes natürlichen Zufammenhanges entbehrendes Phänomen betrachtet werden. Die empfindliche Lücke in der biographifchen Tradition mit einer Hypothefe auszufüllen, ift von der älteren Gefchichtsfchreibung zwar mit grofsem Eifer unternommen worden, aber ohne ficheren Erfolg. Vafari verzichtete darauf, indem er vielmehr das verhältnifsmäfsig enge und abgefchloffene Terrain, welches die Lebensfphäre und das Thätigkeitsgebiet des Malers bildete, durch folche Anekdoten intereffant zu machen fuchte, in welchen insbefondere feine perfönlichen Verhältniffe befchränkt und fogar dürftig erfcheinen. Raffael Mengs, welcher »über des Antonio Allegri Leben und Werke« eine auf genauem Studium beruhende und in vielen Punkten kritifch gehaltene Schrift verfafste, liefs Correggio nach Rom wandern. So follte auf die einfachfte Art die fchwebende Frage nach den Vorbedingungen der ihm eigenthümlichen Weife zu zeichnen und zu malen gelöft werden. Correggio müfste natürlich dort mit Lionardo da Vinci in Berührung gekommen fein und damit wäre deffen neue Lehre von der malerifchen Behandlung des mit dem Schatten verfchmolzenen Lichtes als der Ausgangspunkt für feine eigene Behandlung des Helldunkels gewonnen. An den Malereien des Melozzo da Forli in Rom foll Correggio die verkürzte Darftellung von unten betrachteter Geftalten ftudirt und fo die Anregung und Anleitung zu der von ihm gepflegten verwandten Auffaffung gefunden haben. Nach einer anderen Annahme foll er in Rom aufser der Antike auch die Werke von Raffael und Michelangelo zum Gegenftand feiner Studien gemacht haben. Aber indem man als Lehrjahre die Zeit von 1516 bis 1519 in Anfpruch nimmt, läfst man dabei die Thatfache aufser Acht, dafs die Urkunden feine Anwefenheit in der Heimath unter den Daten des 4. October 1516, des 14. Juli 1517, im Januar und März 1518 ausdrücklich bezeugen, davon ganz abgefehen, dafs jene Aufftellungen den Kern der Frage gar nicht berühren; denn das voll beglaubigte erfte Meifterwerk entftand 1514, alfo fchon im zwanzigften Lebensjahre des Malers.

Lodovico Vedriani berichtet in feiner 1662 erfchienenen Biographienfammlung modenefifcher Künftler mit Berufung auf den gleichzeitig mit Correggio lebenden Chroniften Tommafo Lancilotto, Francesco Bianchi von Modena, Frarrè (d. h. der Ferrarefe) genannt, fei der Lehrmeifter des Correggio gewefen. Freilich ftarb diefer Maler fchon 1510, dreiundfiebzigjährig, als Correggio erft 16 Jahre alt war. Immerhin aber ift es möglich, dafs der junge Künftler nach den Werken des Bianchi Studien gemacht habe und ohne zwingende Gründe ift es nicht rathfam, eine fo alte Tradition zu ignoriren. Das Altarbild Bianchi's im Louvre (No.70), eine grofs gewollte, aber mehr fleifsige als bedeutende malerifche Leiftung, trägt unverkennbar die Merkmale der ferrarefifchen Schule. Die Gruppirung des Gefaltes zeugt vom Gefchmack Lorenzo Cofta's, auch ift die Decoration des

Thrones, auf dem die Madonna fitzt, für die ferrarefifche Schule ganz befonders charakteriftifch.[4])

Unter den gröfseren Städten, welche das kleine Correggio wie mit einem Kranz eng umfchliefsen, Mantua, Parma, Modena, Bologna und Ferrara befafs die letztere Stadt nach dem Tod Mantegna's die bedeutendfte Localfchule, deren eigenartiger Charakter in Cofimo Tura, Cosmè genannt, und Francesco Coffa in frappanter Weife zum Ausdruck kommt. Ihre Werke imponiren durch einen hohen Ernft der Auffaffung und durch gewählte ftrenge Umrifszeichnung, womit natürlich das Ideal einer empfindungsvollen Anmuth unvereinbar war. In Ferrara lebte damals auch der grofse Theoretiker der Perfpective und der Licht- und Schattenmodellirung, Piero della Francesca, der Lehrer des Luca Signorelli, von dem die Stadt zwar jetzt kein Bild mehr befitzt, von deffen Einflufs auf die Localfchule aber die Fresken im Palazzo Schifanoja deutlich zeugen.

Die Ueberleitung zur ferrarefifchen Kunft des fechzehnten Jahrhunderts bildet Lorenzo Cofta (geb. 1460), der vielleicht der gröfste Ferrarefe genannt werden darf, nicht blos wegen des Einfluffes, welchen er nach vielen Seiten ausgeübt hat, fondern insbefondere wegen feiner eigenen künftlerifchen Tüchtigkeit. Seine Hauptwerke befinden fich in Bologna, wo Francesco Francia feinen Einflufs erfuhr. In Ferrara zählten zu feinen Schülern Benvenuto Tifi da Garofalo und die beiden von Arioft hochgefeierten Doffi, Giovanni und Battifta, ferner Lodovico Mazzolini, das »Glühwürmchen« unter den ferrarefifchen Malern. Lorenzo Cofta wurde im Jahre 1509 an den Hof von Mantua berufen und war dort bis zu feinem Tode (1536) thätig.

Es ift das Verdienft von Giovanni Morelli, den Zufammenhang Correggio's mit der Malerfchule von Ferrara entdeckt und fchlagend nachgewiefen zu haben.[5]) Die Grundlage der Beweisführung bildet das frühefte feft beglaubigte Hauptwerk des Meifters, das fowohl in Conception und Farbe, als in den Einzelheiten der Gewandanordnung und der Auffaffung der menfchlichen Formen von ferrarefifchem Gepräge ift. Wir werden alsbald fehen, dafs hier an niemand mehr als an Lorenzo Cofta zu denken ift. Es dürfte fich darum wohl der Mühe verlohnen, in den gefchichtlichen Berichten nach Spuren einer perfönlichen Berührung zwifchen Lehrer und Schüler zu forfchen. Pungileoni berichtet, dafs unter den Fresken eines Palaftes des Giberti in Correggio mit den Darftellungen der Argonauten, des Odyffeus mit Polyphem und der Mahlzeit der Lapiden die Bezeichnung LAVRENTIVS P. fich befunden habe. Diefe fowohl als die Zahlungsangaben für Malereien in einer Capelle und für ein Tafelgemälde in einem Rechnungsbuch von 1503 wurden bisher ohne weiteres auf Lorenzo d'Allegri, den Onkel des Antonio bezogen, denfelben, welcher in Rechnungsbüchern vom Jahre 1446 für Thür- und Fenfterftreichen gelöhnt wird und auf welchen Rinaldo Corfo (1542) mit den Worten anfpielt: »gleich einem unferer Maler von Correggio mit Namen Meifter Lorenzo, der einen Löwen darftellen wollte, aber eine Ziege malte und darunter die Infchrift fetzte: Ein Löwe«. Wenn die künftlerifche Bedeutung jener Palaftfresken, welche Pungileoni noch in Fragmenten fah, es nicht erlaubt, an die Urheberfchaft eines Handwerkers zu denken, dann kann jene Infchrift wohl nur auf Lorenzo Cofta gedeutet werden, um fo mehr als

dieselbe einige stilistische Verwandtschaft mit den Jugendwerken unseres Meisters gezeigt haben soll. Mit einem anderen ferraresischen Maler wird Correggio von der Tradition sogar in einen direkten persönlichen Zusammenhang gebracht. In Genua befand sich früher ein Gemälde des Dosso, welches als Porträt des Maestro Antonio da Correggio inschriftlich bezeichnet war. Dieses Bild wanderte nach England, wahrscheinlich in Privatbesitz, und hat bisher noch nicht wieder entdeckt werden können.

Mag nun der junge Correggio in Bologna mit Bianchi's und Costa's Werken bekannt geworden sein, mag derselbe die Malerateliers in dem so nah gelegenen Ferrara selbst aufgesucht haben, oder, was das wahrscheinlichste ist, die ferrarische Kunst in Mantua studirt haben, gewisses läfst sich darüber nicht sagen, so lange nicht Documente aufgefunden werden, welche hier allein die Entscheidung geben können. Dafs Correggio in Mantua studirte, ist schon im siebzehnten Jahrhundert behauptet worden, allerdings wohl nur auf Grund der Muthmafsung, derselbe müsse einen so grofsen Meister wie Mantegna sich zum Vorbild genommen haben. Im Jahre 1511 wurde die Stadt Correggio von der Pest heimgesucht. Manfredo, der Herr derselben und viele Einwohner begaben sich damals nach Mantua und fast sämmtliche Biographen unseres Meisters haben darin die Wahrscheinlichkeit willkommen geheifsen, in der Zahl der Flüchtlinge möge unser jugendlicher Künstler inbegriffen gewesen sein, wo er dann mit Costa und Dosso Dossi zusammengetroffen wäre. Die humanistische Bildung, von der insbesondere die malerischen Darstellungen auf dem Gebiet der Mythologie zeugen, verdankt Correggio wahrscheinlich dem Umgang und der Anleitung seines Landsmannes, des Arztes Giambattista Lombardi, welcher als Professor erst in Bologna, dann in Ferrara, schliefslich in Correggio als Präsident der von Veronica Gambara gestifteten kleinen Academie lebte. Diese ausgezeichnete und als Dichterin gefeierte Furstin, welche der Vittoria Colonna an die Seite gestellt zu werden verdient, stand auch in persönlichen Beziehungen zu dem Maler, wie wir weiterhin sehen werden.

Es kann nicht verwundern, dafs bei dem Dunkel, welches die Jugendgeschichte Correggio's umhüllt, eine grofse Anzahl Bilder, meist indifferenten Stiles, für Jugendarbeiten von ihm ausgegeben worden sind. So besafs die Königin Christine von Schweden unter kostbaren unzweifelhaften Werken des Correggio ein jetzt im Stafford House in London in der Galerie des Herzogs von Sutherland aufbewahrtes Gemälde auf Leinwand, »das Wirthshausschild«: zwei Maulthiere mit ihren Treibern mit ein paar Hügeln im Hintergrunde, die leichtfertige Production eines charakterlosen Malers dritten Ranges aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Oft sind es nicht einmal italienische, sondern nordische, selbst flämische Werke, für welche unser Meister verantwortlich gemacht wird. Hierher gehört das schöne, leider sehr übermalte männliche Portrait (Halbfigur), in der Rechten ein Buch, in der Linken die Handschuhe haltend, welches die Dresdner Galerie unter der Bezeichnung »Der Arzt des Correggio« (No. 156) bewahrt. Wir haben hier wahrscheinlich ein Gemälde des Dosso vor uns.

Im August des Jahres 1514 wurde der zwanzigjährige Antonio mit seinem Vater in das Kloster der Minoriten des hl. Franciscus in seiner Heimath be-

rufen, um unter Zuſtimmung ſeines Vaters — er ſelbſt war noch minderjährig — einen Vertrag zu unterzeichnen, demgemäſs er ſich verpflichtete, ein Altarbild im Werth von hundert Dukaten zu malen. Die Hälfte der Summe zahlte man ihm ſofort aus. Erſt im November wurde dem Künſtler die Holztafel für ſein Gemälde geliefert und bereits am 4. April des folgenden Jahres war das Werk vollendet. Es befindet ſich jetzt in der Dresdner Galerie (No. 151). Die Figuren ſind lebensgroſs; Maria, das Chriſtkind auf dem Schooſs haltend, ſitzt auf hohem Thron. Mutter und Kind wenden ſich abwärts nach links, Chriſtus ſegnend, die Mutter die Hand als Schützerin ausſtreckend gegen den hl. Franciscus, der am Fuſse des Thrones anbetend eben niederſinkt, während ſein Geſicht entzückt empor gewandt iſt. Neben ihm ſteht der hl. Antonius von Padua mit Lilie und Buch. Auf der andern Seite Johannes der Täufer, welcher auf das Chriſtkind deutet, und die hl. Katharina von Alexandrien, den linken Fuſs auf das Rad geſtützt, neben dem eine Grafenkrone liegt, das Abzeichen ihrer hohen Abkunft. Ihre rechte Hand hält Schwert und Siegespalme. Die Scene umrahmt eine Gewölbehalle. Hinter der Mariengeſtalt ſchwebt eine dichte Wolkendecke, durch welche zehn Engelsknaben in weitem Kranz die naiven liebreizenden Köpfchen ſtecken. Auſserdem umkreiſen das Haupt der Madonna zwei nackte Putten gleich einem lebendigen Nimbus. Der Ausblick auf den Hintergrund zeigt eine tiefgetönte, in ihren Bildungen allgemein gehaltene Hügellandſchaft. Das Bild trägt unten die deutliche Bezeichnung ANTOIVS DE ALEGRIS· P·. Schon der architektoniſche Aufbau des hohen Thrones beweiſt, daſs es dem Künſtler durchaus nicht um eine monumentale Wirkung zu thun war in dem ſtrengen Sinne eines Mantegna und ſeiner Schule oder der Florentiner. Auf breiter Baſis mit drei ſkizzirten Bildern (roth in roth) zur Geſchichte der erſten Menſchen ſtehen zwei Putten, und auf dieſe iſt der obere Theil des Thrones geſtützt. Da ſie aus der Gebundenheit ſtilgemäſser Funktionen entlaſſen ſind, erſcheint es wie ein Akt ihrer perſönlichen Liebenswürdigkeit, daſs ſie ſich herbeilieſsen den Thron zu tragen und das Medaillon zu halten, auf welchem Moſes mit den Geſetzestafeln abgebildet iſt. Die Putten, nicht minder das Chriſtkind ſind von vollendetem Liebreiz. Franciscus und Katharina blicken ſchmachtend empor mit dem Ausdruck ſelbſtvergeſſener Liebe, während der leiſe geöffnete Mund die Luft des Paradieſes zu athmen ſcheint. Antonius iſt in ſich verſunken, während in dem mehr männlichen Ernſt des Johannes für jene Empfindungen ſeligen Schauers ein Gegengewicht gefunden wird. Der Jubel der Seele kommt zu ſeinem ſchönſten Ausdruck in den Engelsköpfen der Glorie; denn bei dieſen Darſtellungen bewegt ſich der Maler in ſeinem wahren Element. Zwar iſt religiöſe Schwärmerei die allgemeine Stimmung in dieſer eigenartigen Compoſition, aber ihre Erſcheinung iſt durchaus die einer liebenswürdigen Unbefangenheit. Die innere Erregtheit iſt beſonders auch in den ſeinempfundenen Händen kenntlich. Die Seele des Künſtlers beherrſcht vollſtändig das Ideal zierlicher Grazie; dies kommt allerdings auch da zum Ausdruck, wo es weniger angebracht iſt wie im hl. Franciscus. Die Anordnung der Gewänder iſt nur von maleriſchen Principien bedingt. Die Formen ſind in gleichmäſsig warmem Ton modellirt, Schatten und Licht gebrochen. »Betrachten wir nun das Dresdner Bild mit

kritischem Auge, so werden wir durch den Ton und die Harmonie der Farben, durch den Auftrag derselben, durch die architektonische Form des Thrones der Madonna und endlich auch durch das Medaillon, mit dem der Thron geschmückt ist, eher an Costa und die ferraresische Schule erinnert, als an die Weise des Mantegna« (Lermolieff). Wenn auch nicht das früheste, so war dieses Tafelbild doch jedenfalls das den Dimensionen nach gröfste unter den Jugendwerken Correggio's. Es darf uns darum nicht befremden, dafs er hier für den Entwurf der Hauptfigur, der Madonna, ein damals hochgefeiertes Vorbild benutzt hat. Im äufseren Umrifs, in der ganzen Haltung des Körpers und nicht minder in dem gegenseitigen Verhältnifs der einzelnen Glieder entspricht Correggio's Madonna vollständig der Madonna della Vittoria von Mantegna, 1496 unter grofsen Feierlichkeiten in der gleichnamigen Kirche zu Mantua aufgestellt (jetzt in Paris im Louvre No. 251). Natürlich ist die Aehnlichkeit eine rein äufserliche und die Ehre künstlerischer Selbständigkeit ist bei einem Vergleich für den jüngeren Meister durchaus nicht in Frage gestellt, aber diese Aehnlichkeit ist doch augenfällig genug, um uns daraus schliefsen zu lassen, Correggio müsse das Bild in Mantua selbst gesehen haben.[6])

Aus mehreren noch vorhandenen Documenten ergiebt sich mit grofser Wahrscheinlichkeit, dafs ein gewisser Melchior Fassi, in dem Oratorium von Sta. Maria della Misericordia in Correggio im Jahr 1517 durch ein Vermächtnifs eine Capelle mit einem Altarbild stiftete, welches die Heiligen Leonhard, Martha, Petrus und Maria Magdalena darstellt. Eine glaubhafte alte Tradition nennt unsern Maler als den Urheber der Altartafel, welche jetzt in der Gemäldesammlung von Bath-House in London im Besitz des Lord Ashburton sich befindet. Vor einem dichten Walde steht links der Apostel Petrus nach rechts gewandt, in ein blaues Gewand und goldgelben Mantel gekleidet, die Schlüssel in der Rechten haltend. Neben ihm, von vorn gesehen, die hl. Margaretha, über dem grünen Gewand einen langen blauen, den Kopf einhüllenden Mantel tragend. Den vor ihren Füfsen kriechenden Drachen leitet sie an einer Schnur, die unter dem Mantel verborgene linke Hand hält ein Asperforium. Ihr zur Seite steht Maria Magdalena, welche mit der linken Hand einen rothen Mantel über dem gelben Gewand zusammenfafst, während in der Rechten das Salbgefafs ruht. Neben ihr zu äufserst rechts steht der hl. Einsiedler Leonhard in braunem Gewand, die Linke auf der Brust, in der Rechten zwei Fufsfesseln, eine Hindeutung auf seine den Gefangenen geleistete Hilfe. Inbrünstig richtet er den Blick gen Himmel, während die drei übrigen Heiligen sinnend vor sich niederblicken. An einem Stamm des dunklen Waldes, aus dem sie eben herausgetreten zu sein scheinen, zieht ein grofser Specht den Blick des Beschauers auf sich. Durch starkes Nachdunkeln ist der ursprüngliche Eindruck der Farben wesentlich beeinträchtigt. Ein rein äufserliches, aber in allen Werken des Meisters charakteristisches Merkmal ist die bei keiner Figur fehlende Einbiegung eines Kniees. Die einzelnen Glieder, insbesondere die Hände sind mit der Correggio eigenthümlichen Bewegungsfahigkeit gebildet. Sämmtliche Gestalten erscheinen von Demuth und Inbrunst beseelt, insbesondere die hl. Margaretha, in ihrem schüchternen Auftreten höchst anziehend.[7])

Um mit so grofsen Aufträgen wie die genannten beiden Altarwerke betraut werden zu können, mufste der jugendliche Maler selbstverständlich durch andere Werke bereits vorher einen Ruf sich gegründet haben. Die Zahl kleinerer Tafelbilder, welche mit voller Sicherheit dahin gerechnet werden können, ist natürlich nicht grofs. Hierher gehört ein neuerdings in London befindliches Gemälde des Abschieds Christi von seiner Mutter vor der Passion. Links kniet der Heiland mit gekreuzten Armen im Profil gesehen, in langem weifsen Talar, ein rother Mantel fällt von seiner linken Schulter herab. Ihm gegenüber steht seine Mutter in einem mehr dunkelrothen Gewand und blauem Mantel, den Kopf in ein weifses Tuch gehüllt. Ohnmächtig sinkt sie zurück in die Arme der Maria Magdalena, welche neben ihr mehr im Vordergrund steht. Diese trägt ein braunes Gewand von den Hüften abwärts in einen rosafarbenen Mantel gehüllt. Ihr jungfräulich zartes, träumerisches Antlitz, dessen Profil sie zeigt, ist mit dem Ausdruck des Mitleids Christus zugewandt. Dieselbe Empfindung spiegelt sich in dem Apostel Johannes, einem knabenhaften Jüngling, an der linken Seite Christi in der Mitte des Bildes stehend, in gelbem Talar mit rothem Mantel. Den Hintergrund bildet rechts Architektur, links eine Hügellandschaft.

Der Trevisaner Maler Lorenzo Lotto behandelte denselben legendären Gegenstand in dem bekannten Bilde der Berliner Galerie (No. 325) vom Jahre 1521. Der Gegenstand selbst ist, wenigstens in Italien, von keinem Maler früher behandelt worden (nach Morelli), später noch von Caroto in Verona, von Paolo Veronese und aufserhalb Italiens von Dürer im Leben der Maria. In Correggio's Darstellung, welche in Rücksicht darauf eine ganz besondere Wichtigkeit hat, ist für die Zeichnung der Einflufs des Costa, für das Colorit der des Dosso vorwiegend.[8]) Obwohl in schadhaftem Zustand beansprucht das reizende Bild doch einen ersten Platz unter den Jugendwerken. Ein gewifs noch früheres Stadium seiner künstlerischen Entwicklung ist in einem kleinen Gemälde der Sammlung des Dr. G. Frizzoni in Mailand repräsentirt: Die hl. Anna sitzt auf einem Thron in der Mitte des Bildes, von vorn gesehen, unter ihr die Madonna etwas nach links gewandt, das Christkind im Schoofs haltend, welches der vor ihm knieenden hl. Katharina den Verlobungsring an die Hand steckt. Hinter dieser steht der hl. Franciscus, rechts der hl. Domenicus, in der rechten Hand ein Buch, in der linken einen Lilienstengel. Den Hintergrund bildet der hohe von Fruchtgewinden umrahmte Bogen der Thronnische. Auf den Thronstufen, welche den Vordergrund abschliefsen, liegen Krone und Schwert, die Embleme der hl. Katharina. Das glühende Colorit erinnert an den Ferraresen Mazzolino.

»In dem kleinen, rechts an die Tribuna der Uffizien in Florenz anstofsenden Zimmer hängt ein Bildchen, das man früher der ferraresischen Schule, später aber geradezu dem Tizian zuzuschreiben beliebt hat. Es trägt die No. 1002, ist auf Holz gemalt und stellt die Madonna mit dem Kinde im Arme zwischen zwei musicirenden Engeln dar. Wer nun der Form in diesem Bilde näher nachgeht, zumal die Hände, das Ohr, den Faltenwurf genauer betrachtet, ganz abgesehen von der dem Correggio ganz eigenthümlichen Leuchtkraft der Farbe, der wird darin überall die Weise des Correggio erkennen müssen; mehr aber noch als die äufsere Form spricht auch in diesem Werke für den Meister

der ihm ganz eigene Ausdruck der Madonna und des Jefuskindes, und namentlich des Engels an der rechten Seite der Madonna, während der Kopf des Engels an der linken Seite mehr an Giorgione und an Tizian in feinen Jugendwerken erinnert« (Lermolieff). Bilder derfelben Periode finden fich noch vereinzelt in Oberitalien, z. B. im neuen Mufeo Municipale zu Mailand (nach Frizzoni). Auf ein anderes in derfelben Stadt befindliches Gemälde ift fchon feit längerer Zeit von competenter Seite hingewiefen worden. Es befindet fich in der Ambrofiana, wo es als »Schule von Parma« gilt. Es ftellt die Madonna mit dem Chriftkind auf dem Schoofs dar. Dem letzteren wendet fich der kleine Johannes zu, welcher auf der linken Seite fteht. Während hier die Gewandung und die Landfchaft des Hintergrundes wieder die ferrarefifche Färbung verrathen, trägt das Chriftkind, ferner die Gefichtsbildung der Madonna und vor allem das Profil des Johannes ganz unverkennbar die Kennzeichen der Auffaffung unferes Meifters. Einer etwas fpäteren Zeit als die Madonna des hl. Franciscus in Dresden mufs das farbenprächtige aber in den Formen noch ganz puriftifch behandelte Tafelbild der Galerie von Hampton Court in England zugefchrieben werden. Die Madonna in rothem Gewand mit dem unbekleideten Chriftkind im Schoofs fitzt in der Mitte, rechts fteht der hl. Jofeph, links etwas tiefer der hl. Hieronymus, den Segen des Chriftkindes empfangend. Die Nebenfiguren find nur in halber Körperlänge fichtbar, die fitzende Madonna bis annähernd zu den Füfsen herab. Der Hintergrund wird von Landfchaft gebildet. Die Farben find hier weniger tief getönt als in den befprochenen früheren Gemälden und von aufserordentlicher Leuchtkraft. [9])

Unter den Handzeichnungen der Jugendperiode behauptet eine erfte Stelle die feine Röthelzeichnung in der Turiner königlichen Bibliothek, eine Verlobung der hl. Katharina darftellend (photographirt von Marville in Paris). Die Compofition hat viel Aehnlichkeit mit einem Jugendwerk des Meifters in Pavia, andererfeits entfpricht das Blatt in der Geftalt der Madonna ziemlich genau dem Bild in Hampton Court. Der Stil des Meifters in feiner Jugendperiode wird endlich noch durch ein Werk repräfentirt, über deffen urfprüngliche Beftimmung gefchichtliche Berichte noch vorliegen. In derfelben Minoritenkirche in Correggio, welche das Dresdner Franciscusbild fchmückte, wurde wenige Jahre nachher in der Capelle della Concezione das Gemälde einer Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Correggio aufgeftellt. Es befindet fich jetzt in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (No. 1118). Die Madonna in weifsem Kleide fitzt hier auf dem Boden und hält mit der Rechten das aufrechtftehende Chriftkind. In kindlicher Unruhe ftreckt dies die Hand aus nach den Datteln, welche der hl. Jofeph, zur Seite ftehend, fcheinbar foeben gepflückt hat. Rechts kniet der hl. Franciscus in Anbetung. Ein dichter Wald bildet den Hintergrund. [10]) Aehnlich den bereits aufgezählten Werken verwerthet der Meifter, welcher in diefer Compofition eine Legende des fogenannten Marienevangeliums malerifch behandelt, den heiligen Stoff mit voller Freiheit. Es fehlen vor allem die von der mittelalterlichen Kunfttradition vorgefchriebenen äufseren Kennzeichen der Heiligkeit, z. B. die Nimben. Wir finden hier ferner weder Typen, die uns befonders heilig anmuthen, noch eine Anordnung von feierlicher oder

imponirender Wirkung. Trotzdem verdienen die befchriebenen Heiligenbilder Correggio's durchaus nicht den Vorwurf einer Connivenz zum Profanen. Die innere Erregtheit, welche fich in den Zügen und in den Bewegungen der darin vorgeftellten Menfchen ausprägt, trägt den Stempel pfychologifcher Wahrheit und fteht in vollem Einklang mit den gefchilderten Handlungen. Verglichen mit den Werken anderer mit Ferrara in Zufammenhang ftehender Meifter, wie mit den empfindungsvollen Geftalten eines Francesco Francia oder den mehr einer geiftigen Erregtheit fähigen eines Lorenzo Cofta, erfcheinen die Perfönlichkeiten, welche der jugendliche Correggio geftaltet, vielmehr von glühender Empfin-



Aus den Fresken im Paulsklofter bei Parma.

dung und reiner Begeifterung in dem der menfchlichen Natur überhaupt möglichen höchften Grad ergriffen. Religiöfe Verzückung ift zwar auch das Kennzeichen der Heiligen in den gleichzeitigen Gemälden der umbrifchen Schule, insbefondere des Perugino. Aber indem die letzteren dabei als der irdifchen Welt enthobene Wefen erfcheinen, find die Heiligen des Correggio vielmehr Menfchen, deren Habitus fie mit ihren nächften Zeitgenoffen in unmittelbare Berührung bringt. Es find finnliche Menfchen, aber ihre Sinnlichkeit ift die rein kindlicher Naturen und in diefer ihrer gefunden Naivetät liegt ihr Freibrief gegen die Kritik, welche in der religiöfen Kunft nichts will zurecht beftehen laffen als das aus dem Mittelalter traditionell vererbte Ceremoniell, oder doch eine demfelben angepafste entfprechende Feierlichkeit in Anordnung und in Auffaffung als Norm aufftellt.

Das Bild der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten ift in erfter Linie eine Familienfcene. Der äufserliche Vorgang bewahrt hier durchaus den Schein unmittelbarer Wirklichkeit. Wenn dies auf Koften der tieferen myftifchen Bedeutungen geht, fo können doch die hier gefchilderten Menfchen deshalb noch nicht für profane Naturen erklärt werden. Wenn uns ihre Gruppirung, ihre Gewandung, ihre Typen als nicht aufserordentlich erfcheinen, fo müffen uns andererfeits die hohen geiftigen Fähigkeiten, mit welchen der Künftler fie ausgeftattet hat, nur um fo direkter berühren.

Natürlich find die künftlerifchen Principien des jugendlichen Correggio nicht als das Refultat abftrakter Reflexionen zu betrachten. Die Tendenzen, welche die venezianifche Schule verfolgte, werden nicht verfehlt haben, ihn zu beeinfluffen, wo immer ihm Werke jener grofsen Meifter zu Geficht kommen mochten. Auch Lermolieff nimmt an, »dafs Correggio, wahrfcheinlich an Ort und Stelle, gar manches Werk der grofsen venezianifchen Coloriften fich angefehen und beherzigt habe, ehe er fich in Parma niederliefs«. Lorenzo Lotto führte zwifchen den Jahren 1516 und 1523 in Bergamo Gemälde aus, in welchen ganz derfelbe malerifche Gefchmack herrfcht, welcher auch Correggio angehört; natürlich mit dem durchgreifenden Unterfchied, welchen die künftlerifche Individualität begründet.

»Die Verwandtfchaft liegt nicht blos in der kunftvollen Licht- und Schattenführung, oder in der fchmelzenden Modellirung, fie erftreckt fich auch auf das Gepräge der Geftalten, auf die Eigenheiten der Geberde, des Lächelns und auf die allgemeine technifche Behandlung, welche dahin neigt, Fleifch, Stoffe und Stein mit demfelben Korn und Strich wiederzugeben. Beide Meifter ftimmen in dem Bemühen überein, den Glanz und die Abftufungen direkten oder reflektirten Lichtes, die fchalkhafte Heiterkeit kindlicher Wefen, die Anmuth fchlanker Erfcheinungen und den Liebreiz reifer Weiblichkeit mit möglichftem Schmelz und Wohllaut wiederzugeben« (Crowe und Cavalcafelle, Gefchichte der italienifchen Malerei; deutfch von M. Jordan VI, 573). Lotto ift wenigftens zehn Jahre älter als Correggio gewefen, trotzdem mufs die Frage noch als eine offene betrachtet werden, welcher von beiden Meiftern den andern beeinflufst und gefördert habe, wenn man nicht vorzieht anzunehmen, beide Maler haben in der gleichen Weife an der Löfung derfelben Probleme felbftändig gearbeitet. Diefe ihre künftlerifche Verwandtfchaft hat fogar zu Verwechslungen geführt, befonders bei Portraitbildern. So ift in der Galerie des Belvedere in Wien die Halbfigur eines Mannes, angeblich Ulyffes Aldovrandi vorftellend, dem Correggio zugefchrieben worden, obfchon das Bild in Wahrheit dem Lorenzo Lotto angehört. (S. Crowe und Cavalc. Gefch. VI, 591.)

Zwifchen den Jahren 1514 und 1518 liefs die Gräfin Catarina Torelli, die Wittwe des Gian Pietro Gonzaga einige Zimmer ihres Schloffes in Novellara, einer unbedeutenden nahe bei Correggio gelegenen Stadt, mit Fresken fchmücken, wofür fie »Maler aus Correggio, nämlich Maftro Antonio und Maftro Ladino mit zwei Gehilfen, alle von Correggio« berief. Sie malten Laubengänge, in deren Oeffnungen Portraits angebracht waren. An der Decke befand fich das Bild des Jupiter, welchem ein fliegender Adler den Ganymed zuführt.[11]) Dies

Fresco ift noch erhalten und befindet fich gegenwärtig, auf Leinwand übertragen, in der Galerie von Modena (III. Zimmer No. 60). Von dem Katalog wird das Gemälde dem Correggio zugefchrieben; aber für diefe Beftimmung ift das Gepräge der an fich wohl anfprechenden Malerei im Stil des Meifters doch zu unbedeutend. Die Bezeichnung Maftro Antonio kann fich übrigens auch auf den oben erwähnten Antonio Bartolotti, den vorgeblichen erften Lehrer unferes Meifters beziehen. Auf Beziehungen des letzteren zu dem Hofe von Novellara fcheint auch der Umftand zu deuten, dafs zufolge einer alten Nachricht (Pungileoni II, 37) in der dortigen Gemäldefammlung eines jener kleinen anmuthigen Landfchaftsbilder fich befand, deren mehrere früher Correggio zugefchrieben wurden. Wir wiffen von Doffo Doffi, dafs er in derartigen Gemälden feine künftlerifchen Fähigkeiten mit befonderem Glück entfaltete, wovon die fchönften Beifpiele in der Galerie Borghefe in Rom uns erhalten find, und es ift wohl möglich, wenn man die zahlreichen Berührungs- und Vergleichungspunkte zwifchen beiden Meiftern in Erwägung zieht, dafs auch Correggio kleine Landfchaftsbilder, natürlich mit Staffagefiguren, gemalt habe.

Ein neuer Abfchnitt begann im Leben und in der Kunft unferes Meifters, als er in Parma öffentlich auftrat. Dorthin kam er aller Wahrfcheinlichkeit nach in der erften Hälfte des Jahres 1518, im Alter von nur vierundzwanzig Jahren. Ueber feine Lebensverhältniffe erfahren wir nunmehr Genaueres, auch läfst fich die Reihenfolge feiner berühmteften Malereien nach Documenten chronologifch ordnen. Parma ift die Stätte feiner ruhmvollften Thätigkeit gewefen; doch durfen wir nicht annehmen, der Künftler fei in jene Stadt als ein unbekannter eingezogen, um in gröfseren Lebensverhältniffen fein Glück erft zu verfuchen. Man kam ihm dort mit den ehrenvollften Aufträgen entgegen; der Ruhm feiner Kunft mufs demnach damals fchon feft begründet gewefen fein. Genügenden Beweis hierfür geben die beglaubigten Nachrichten über Aufträge zu Altarwerken fowohl in der Heimathftadt, als in der Umgegend, wie in Albinea, von denen leider nur wenig erhalten ift. Stellt man aber die Zahl der beglaubigten Werke zufammen mit denjenigen, welche einzig und allein aus inneren Gründen feiner Jugendzeit zugefchrieben werden können, fo ergiebt fich das Gefammtbild einer in diefem Lebensalter ganz ungewöhnlichen künftlerifchen Sicherheit, Selbftändigkeit und Gewandtheit.

In Parma hatte die Aebtiffin Donna Giovanna feit 1514 eine Anzahl neuer Gemächer in dem Nonnenklofter San Paolo fur ihren privaten Gebrauch herrichten laffen. Mit der malerifchen Ausfchmückung eines derfelben war ein gewiffer Aleffandro Araldi, ein unbedeutender Maler von Parma, betraut worden, als Correggio die Aufgabe geftellt wurde, die Wölbung des Hauptgemaches mit Fresken zu fchmücken. Donna Giovanna war eine durchaus weltlich gefinnte Dame, und in weltliche Händel dermafsen verwickelt, dafs fie hierbei fogar der Cenfur der damaligen römifchen Curie fich ausfetzte. So war es natürlich auch nicht ihr Gefchmack, in ihren Privatzimmern mit religiöfen Gemälden fich zu umgeben. Wahrfcheinlich hat fie dem Künftler wenigftens im Allgemeinen das Thema für die malerifchen Darftellungen in den Deckenfresken felbft geftellt. Diefe find der griechifchen Mythologie entnommen und mit Wahlfprüchen aus-

geftattet, wie: »Die Götter mögen gnädig fein«; »So war es vom Schickfal beftimmt«; »Zeus ift in Allem«. Jede der fechzehn kleinen Lünetten unterhalb des Deckengewölbes enthält eine mythologifch-phantaftifche Compofition, nämlich: 1. Die Glücksgöttin mit Füllhorn und Steuerruder, welches fie auf eine Kugel ftützt; 2. Minerva mit einem Panzer bekleidet, einen Speer in der einen, eine brennende Fackel in der andern Hand; 3. Die drei Grazien; 4. Ein nackter auf eine Lanze fich lehnender Jüngling; 5. Ein Jüngling an einem Altar ftehend, uber den er eine Opferfchale hält; 6. Die Göttin der Erde, am Boden fitzend, auf dem Kopf ein fchlangenförmiges Diadem, im linken Arme das Füllhorn, mit der rechten einen Krebs haltend; 7. Juno, unbekleidet und mit aufgelöftem Haar, die Hände über dem Kopf gefeffelt, die Füfse durch Eifen niedergezogen (nach Ilias XV); 8. Ein fitzender Greis, das Haupt ftützend und eine Hand vorftreckend; 9. Eine Veftalin, welche eine Opferfchale über einen Altar hält; 10. Ein Tempel mit einer Jupiterftatue; 11. Die drei fpinnenden Parzen, geflügelt und auf Wolken fitzend; 12. Eine junge haftig bewegte Frau mit einem Knaben auf den Armen; 13. Eine Frau, welche eine brennende Fackel in der einen und eine Kugel in der andern Hand hält; 14. Ein junger Satyr, an einen Baumftamm gelehnt und in eine grofse Meermufchel blafend; 15. Eine junge Frau, das Gewand mit der Rechten auffchürzend, in der Linken eine Taube haltend; 16. Ein Mädchen mit einem Zweig in der Hand. Diefe Figuren find fämmtlich grau in grau gemalt. Wie wenig es die Abficht des Malers war, feinen Darftellungen ein antikifirendes Gepräge zu geben, liegt hier auf der Hand. Man darf wohl mit gutem Grunde behaupten, er habe das Vorbild der Antike hier geradezu ignorirt. Weil es ihm fo gefällt, giebt er der Minerva eine Fackel in die Hand und beflügelt den Dreiverein der Parzen, welche beflügelt ihr Spinngefchaft auf Wolken betreiben. Eine archäologifche Erklärung ift darum hier nicht am Platz und auf eine Nachahmung der Antike konnte es dem Maler um fo weniger ankommen, als der Ausdruck voller Unbefangenheit und reiner Natürlichkeit hier fichtlich von ihm allein beabfichtigt war.

Ueber dem Camin diefes Gemaches erblickt man Diana, ihren Jagdwagen befteigend, welcher von zwei Hindinnen auf Wolken durch den blauen Aether gezogen wird. Diana trägt auf der Stirn den Halbmond, ihr Gewand ift weifs, und mit beiden Händen breitet fie den blauen Mantel aus, fcheinbar um ihn um die Schultern zu fchlagen. Während für die Lünettenbilder ein fehr kleiner Mafsftab gewählt wurde, ift Diana lebensgrofs gebildet, im Einklang mit den Figuren an der Wölbung der Decke. Die Malereien, welche fich über die ganze Fläche derfelben ausdehnen, ftellen eine von Stabwerk gebildete und mit Weinblättern dicht umrankte Laube dar, ähnlich einzelnen der bald darauf begonnenen Loggien Raffaels im Vatican. Mantegna's Altarwerk der Madonna della Vittoria, wo daffelbe Motiv vorkommt, gab wahrfcheinlich Correggio hierfur die Anregung. Der Aufbau der Laube in dem Kloftergemach wird ungefähr in der Mitte feiner Höhe von fechzehn Ovalen, fenfterartigen Oeffnungen, unterbrochen. Den Hintergrund bildet der blaue Aether. Innerhalb der Ovale find Gruppen von zwei oder drei Genien angebracht, welche im heiterften Spiel mit Jagdhunden oder Jagdgeräthen fich ergehen. Der eine hält einen Hirfchkopf empor, ein anderer

trägt Pfeile, ein dritter Zügel, andere führen die Jagdhörner u. f. w. In mehreren Gruppen find die Knaben nur mit fich felbft, in freudiger Erregung befchäftigt. In ihren Zügen wie in ihren Bewegungen ift naives kindliches Vergnugen, das fich bis zu neckifchem Uebermuth fteigert, ausgefprochen. Ihre vollen Formen



Von den Kuppelfresken in S. Giovanni Evangelifta zu Parma.

von leichtem Flufs der Linien find nach einem reinen Ideal gebildet. Dabei leuchtet das Fleifch mit der Klarheit des ftrahlenden Mondes. Ihre perfpektivifche Zeichnung ift ebenfo wie in den Lünettenbildern auf die Untenanficht berechnet. Dafs hierfür das Studium der Werke des Mantegna dem jugendlichen Künftler Anregung gegeben habe, erfcheint natürlich. In der Camera degli Spofi im Mantuaner Schlofs waren in ähnlicher Weife von Mantegna in einer Gewölb-

decke eine Anzahl Putten über eine Kreisöffnung geftellt, durchaus ftatuarifche Erfcheinungen und ganz im Sinne einer architektonifchen Decoration. (S. die Abbild. Bd. III, No. LI, p. 9.) In dem Fresco Correggio's hingegen find die von Mantegna in ihrer ganzen Strenge befolgten Gefetze der monumentalen Kunft ganz unbeachtet gelaffen. In deren Geift liegt es bekanntlich, dafs der Maler aufser dem Umfang auch den Charakter feiner Arbeit von dem abhängig macht, was der Architekt in feinem Intereffe ihm vorzeichnet. Hier war eine ziemlich fchwerfällige Kuppelwölbung gegeben und Correggio giebt ihr den Schein eines leichten luftigen Holzbaues. Wahrfcheinlich war bei ihm die perfönliche Ueberzeugung mafsgebend, dafs die Malerei eben fo gut im Wandbild wie im Tafelbild volles Recht habe, fich felbft Zweck zu fein, und in der That hat er wenigftens die Erfahrung für fich, dafs die Architektur, wo fie fur die Meifterwerke der Wandmalerei nur die Folie bildet, in dem Eindruck des Befchauers als von untergeordneter und felbft verfchwindender Bedeutung zurücktritt.

Es ift nicht bekannt, wann diefe mit grofser Sorgfalt ausgeführten Malereien beendet wurden. Gegen Anfang des Jahres 1519 finden wir den Maler wieder in feiner Heimath. Sein Oheim mütterlicherfeits, Francesco Ormanni, vermachte ihm als feinem »vortrefflichen Neffen« in einer förmlichen Schenkungsakte fein ganzes bewegliches und unbewegliches Vermögen, darunter ein Haus und verfchiedene Aecker. Ormanni ftarb bald darauf (im Mai), worauf Verwandte dem Maler die Erbfchaft ftreitig machen wollten. Die Folge davon war ein langwieriger Procefs, welcher erft im Jahre 1528 zum Austrag kam. Auf Grund deffelben erhielt Antonio zwar nur Ländereien, durch weiteren gütlichen Vergleich mit den Verwandten aber gelangte er auch in den Befitz von rechtlich ihm vorenthaltenen Erbtheilen. Im Laufe des Jahres 1519 war Correggio abwechfelnd in Parma und in feiner Heimath. An letzterem Orte verheirathete er fich gegen Ende des Jahres mit einem fechzehnjährigen Mädchen, Girolama Francesca, Tochter eines 1503 in einer Schlacht gefallenen »Waffenträgers« des Marchefe von Mantua, mit Namen Bartolomeo Merlini de Braghetis. Die Mitgift des Mädchens beftand in der Hälfte eines Haufes, welches 60 Dukaten werth war und in Ländereien im Werth von 263 Dukaten, welche ihm indefs erft im Jahre 1523 eingehändigt wurden. Zur Ausführung feiner grofsen Arbeiten fcheint er allein nach Parma zurückgekehrt zu fein, denn am 3. September 1521 gebar ihm Girolama in der Heimathftadt einen Sohn, welcher gleichwie der Tizians den Namen Pomponio erhielt. Bald darauf hat dann Correggio feinen ganzen Hausftand nach Parma verlegt, wo ihm in den Jahren 1524 bis 1527 drei Töchter: Francesca Letizia, Catarina Lucrezia und Anna Geria geboren wurden.

Am 6. Juli 1521 kam zwifchen den Benedictinern von San Giovanni in Parma und dem Maler ein Contract zuftande, demgemäfs Correggio die Ausmalung der Kuppel und der Apfis des Chores übernahm. Als Anzahlung erhielt er 30 Dukaten und am 23. Januar 1524 den Reft der ausbedungenen Summe, im Betrag von 272 Golddukaten. Die Kirche S. Giovanni Evangelifta ift ein dreifchiffiger Kreuzbau, über deffen Vierung in mäfsiger Höhe eine Kuppel fteht. Die Kirche war im Jahre 1510 von Bernardino Zaccagni erbaut worden. Während Correggio's Malereien in der Kuppel noch erhalten find, mufsten die in der

Apſis befindlichen ſchon im Jahre 1587 abgenommen werden. An ihrer Stelle befindet ſich jetzt eine Copie. Es war hier die Krönung der Maria durch Chriſtus in der Umgebung von Heiligen und Engeln dargeſtellt. Die Hauptgruppe iſt als Fragment jetzt im Bibliotheksſaal des Muſeums von Parma aufbewahrt, während zwei andere Bruchtheile mit kleinen Engeln in der Galerie des Lord Dudley in London ſich befinden. Einen weit gröſseren Umfang nehmen die Kuppelgemälde ein, in welchen die Himmelfahrt Chriſti dargeſtellt iſt. Im Scheitel der Kuppel erſcheint die Geſtalt Chriſti. Der Heiland iſt mit ausgebreiteten Armen und angezogenen Knieen von unten verkürzt geſehen und ſcheint aufzuſchweben, von den Grenzen des Raumes unbehindert. Weiter abwärts ſind die Apoſtel in einem ausgedehnten Kreisbogen auf Wolken gelagert, von Staunen über das Wunder ergriffen. Sie ſind im Verhältniſs zu der Niedrigkeit der Kuppel auffallend groſs gezeichnet, wohl zur bequemeren Ausfüllung der weitgeſpannten Hemiſphäre. In ihrer ſtarken muskulöſen Körperbildung erſcheinen ſie wie ein Chor von Giganten, doch hat ihre Erſcheinung nichts ſchwerfälliges an ſich. Obwohl in den Bewegungen etwas demonſtrativ, ſind ſie deshalb doch nicht weniger voll von innerer Begeiſterung. Doch kann ihre innere Erregtheit trotz des breiten Spielraums, welcher den Körpern zugemeſſen iſt, nicht in Vergleich gebracht werden mit dem titaniſchen Gebahren der Propheten und Heiligengeſtalten Michelangelo's. Gewandung iſt nur ſpärlich angebracht und zwar meiſt in flatternder Bewegung. Die Zwiſchenräume zwiſchen den einzelnen Apoſtelgeſtalten beleben Genien, in denen der ceremonielle und monumentale Charakter, welcher der maleriſchen Darſtellung der Scene ſonſt verliehen wird, durchaus preisgegeben iſt. »Für dieſe Genien iſt der ganze Vorgang nur eine Gelegenheit zu ausgelaſſener Kinderluſt, die von der Gelenkigkeit der reizenden Glieder den vollſten Gebrauch macht. Sie reiten auf den Wolken, balgen ſich damit, ſchweben bald darüber, bald darunter, ſcheinen ſie zu tragen oder von ihnen getragen zu werden und ſpielen dahinter Verſteckens. Nach moderner Vorſtellung lieſse ſich faſt ſagen, ſie ſind der Humor von der Sache; denn ſie ſind dahinter gekommen, daſs all das religiös-ekſtatiſche Weſen hier nur noch Spiel und Schein der Schönheit iſt« (J. Meyer). Einen mehr gemeſſenen Eindruck machen auf den Beſchauer die Figuren, welche in den Zwickeln der Kuppel angebracht ſind. Hier ſind die vier Evangeliſten und die vier Kirchenväter paarweis gruppirt und erſcheinen damit beſchäftigt, die Geſchichte des Vorganges, welchen ſie über ihren Häuptern als Zeugen wahrnehmen, mit tiefer Theilnahme und ſinnender Betrachtung in heiligen Büchern niederzulegen. Die mächtigen Pfeiler, welche die Kuppel ſtützen, bilden ihren Standort, aber an den bezeichneten Stellen ſind ſie in der Verkürzung ſo gezeichnet, daſs ſie trotz ihrer coloſſalen Verhältniſſe doch frei zu ſchweben ſcheinen. In dieſen Malereien an den vier Zwickeln der Kuppel ſind die Farben tiefer geſtimmt als in denen, welche die Kuppel bedecken. Obſchon für letztere nur wenig direktes Licht zugänglich iſt, ſo iſt hier doch durch die glückliche Vertheilung breiter Lichtmaſſen, welche mit kräftigen Schatten wechſeln, die Vorſtellung des freien Himmelsraumes vollendet zum Ausdruck gebracht. Vergleicht man damit beiſpielsweiſe Michelangelo's jüngſtes Gericht, wo ein ähnliches Problem den gröſsten Florentiner im Vollbeſitz ſeiner künſt-

lerifchen Kräfte befchäftigt, fo wird man dem jugendlichen Lombarden wenigftens in diefem Punkte den Vorzug gröfserer Gefchicklichkeit und einer mehr draftifchen Wahrheit zuerkennen müffen. In derfelben Kirche malte Correggio noch ein Lünettenfresco über einer Thür im linken Querfchiff. Es ftellt den Evangeliften Johannes dar, am Boden fitzend und das Antlitz begeiftert nach oben gewandt, während die Hand die göttlichen Infpirationen auf dem Schoofs niederfchreibt. Der Adler, das Emblem des Evangeliften, fteht zu feinen Füfsen. Leider find durch fchädliche Einflüffe der Zeit die Farben diefes Fresco gänzlich verdunkelt.

Zwei kleinere Frescobilder in Parma gehören ungefähr derfelben Zeit an: eine Verkündigung, in Sta. Maria dell' Annunziata gemalt und fchon 1546 in eine innere Vorhalle der damals umgebauten Kirche verfetzt, ein jetzt fchwerbefchädigtes Gemälde, und eine Madonna mit dem Chriftkinde im Schoofs, die fogenannte Madonna della Scala, jetzt in der Pinakothek von Parma (II. Saal No. 31). Urfprünglich war das Bild an einem Stadtthor angebracht, und dort fah es auch noch Vafari. Später (1555) machte man die Mauer mit dem Fresco in Rückficht auf letzteres zur Rückwand einer Kirche, zu der man auf Stufen (Scala) gelangte. Die coloffalen Verhältniffe in der mit holdfeliger Liebe ihr Kind liebkofenden Mutter können natürlich jetzt in den engen Räumen der Galerie eine befriedigende Wirkung nicht leicht hervorbringen.

Schon im Herbft des Jahres 1522, als Correggio noch mit den Malereien in S. Giovanni befchäftigt war, wurde ihm vom Domkapitel der Auftrag, den gefammten Chor mit der Chorkapelle und die Kuppel der Hauptkirche der Stadt in Fresco auszumalen. Es follten ihm dafür 1000 Dukaten gezahlt werden. Die Zahlungen wurden ratenweis zwifchen den Jahren 1526 und 1530 gemacht und beide Daten dürfen als die Zeitpunkte betrachtet werden, welche Anfang und Beendigung der Arbeit kennzeichnen. Diefe erftreckt fich übrigens nur auf die Ausmalung der Kuppel. Die beabfichtigten Malereien im Chor blieben unausgeführt.

Der Dom von Parma, im 12. Jahrhundert im lombardifch-romanifchen Stil begonnen, im 14. Jahrhundert vollendet, ift auch heute noch feiner ganzen Erfcheinung nach ein dem Mittelalter angehörendes Gebäude, deffen Innenraum nur fpärlich erhellt ift. Die Kuppel, welche die Fresken Correggio's enthält, befindet fich in beträchtlicher Höhe und hat bei hoher Spannung nur einen geringen Durchmeffer. Sie ift als Achteck angelegt und da wo der Tambour in die Wölbung übergeht, find acht kleine Fenfter angebracht. Zur gleichen Zeit, da Correggio mit der Ausmalung der Kuppel und des Chores beauftragt wurde, beftellte das Domkapitel andere Parmefaner Künftler, Parmigianino, Rondani, Anfelmi und Araldi mit einer geringeren Bezahlung zur Ausfchmückung von Kapellen. Eine gerechte Beurtheilung der Malereien in der Kuppel ift auf Grund der räumlichen Verhältniffe des Domes fehr erfchwert und zwar heutigen Tages noch mehr als ehedem, wenn man bei der Betrachtung den Standpunkt in dem erhöhten Querfchiff nimmt. Man mufs die hohe Kuppel felbft erfteigen, um in unmittelbarer Nähe die grofsartige Compofition überhaupt erkennen und bewundern zu können. Die moderne Kritik glaubte bisher fchnell

fertig ein Verwerfungsurtheil ausfprechen zu müffen, obfchon oft nicht einmal der Gegenftand der Compofition richtig angegeben worden ift. In dem Tambour unter der Kuppel zieht fich in der Höhe der Fenfter eine gemalte Baluftrade im Kreife herum, womit die Wandungen des Sarkophages angedeutet wurden, welche das Grab der Madonna umfchloffen. Auf und an der Baluftrade fitzen und ftehen Engel. Diefe nehmen nicht Theil an dem Vorgang, welcher in der Kuppel dar-



Die Verlobung der h. Katharina. Paris, Louvre.

geftellt ift. Doch find fie darum nicht müffig. Mit fich felbft befchäftigt erfcheinen ihre unbefangenen Bewegungen nur als graziöfe Aeufserungen eines feligen Lebensgenuffes. Wohl niemals ift von einem Kunftler das Ideal einer paradiefifchen Exiftenz der Kinderwelt harmonifcher verwirklicht worden. Die Engel werden theilweis durch die Geftalten der zwölf Apoftel verdeckt, welche vor der Baluftrade ftehen. Staunend richten fie ihre Häupter empor, wobei die Gefichter meift ftark verkürzt gezeichnet find. Oberhalb der Baluftrade fchweben breit ge-

lagerte Wolken. Weiter oben in der Mitte der Kuppelhöhe erblickt man eine ausgedehnte ringförmige Wolkenfchicht, in welcher die Himmelfahrt der Madonna dargeftellt ift. Ihr Kopf ift in den Nacken geworfen, beide Arme find ftraff wagerecht ausgefpannt. Sitzend wird fie von fchwebenden Engeln emporgetragen. Ihre ganze Haltung und mehr noch das Spiel der Hände und Mienen bekunden die höchftmögliche Steigerung der Seligkeitsempfindung. Da fie räumlich den Schranken des irdifchen Dafeins entrückt wird, ift es als ob auch Ihr Geift in dem Wonnegefühl der Verzückung die Gewalt über die Kräfte des Körpers verliere. Zu den Seiten der Madonna find auf den breitgelagerten Wolkenring Engelsknaben vertheilt, bei denen fich die Empfindung der Seligkeit in ausgelaffener Luft äufsert: fpielend reiten fie auf den Wolken, andere fpringen in den Lüften, wieder andere drängen in heiterer Verwirrung zufammen, wo dann das Auge des Befchauers durch die Verfchlingungen und Durchfchneidungen der Glieder felbft in Verwirrung gerathen kann. Andere Engel, welche muficiren, find gleicherweife in den Taumel diefes Reigens verflochten. Oberhalb diefer Scene ift der höchfte Theil der Kuppel von goldenem Lichte erfüllt. Diefer Region entgegen fchwebt die hl. Jungfrau. Die Seligen find dafelbft verfammelt, darunter auch Eva mit dem Apfel in der einen Hand, mit der andern Maria bewillkommnend. Ziemlich im Zenith fchwebt der Engel Gabriel, welcher der Madonna als Führer dienend in den Aether vorauseilt. Als unterer Abfchlufs der Compofition find in den vier Zwickeln unter dem Tambour die vier Schutzheiligen von Parma angebracht: Johannes der Täufer, St. Thomas, Hilarius und Bernhard. Unter dem Eindruck diefes Gemäldes fchrieb Annibale Caracci aus Parma an feinen Vetter Lodovico: »Die Genien Correggio's athmen, leben und lachen mit einer Anmuth und Wahrheit, dafs man mit ihnen lachen und fich freuen mufs.« Es find nicht mehr Knaben und noch nicht Junglinge und auch in ihrer Erfcheinung gefchlechtslos, Geftalten einer vergeiftigten Jugend. Annibale Caracci fchreibt weiterhin (April 1580): »Ich blieb ftarr vor Erftaunen, als ich ein fo grofses Werk fah, fo wohl verftanden in allen Dingen, fo trefflich von unten nach oben gefehen, mit fo ftrenger Richtigkeit, und doch zugleich mit fo feinem Sinne und fo viel Anmuth und einem Kolorit ausgeführt, das wahrhaft wie Fleifch ift.« Die Formen erfcheinen wie von einem Licht getränkt, deffen Leuchten an das des Edelfteines erinnert und geradezu magifch wirkt. Die Lichtmaffen find in dem Gemälde fo vertheilt, als wenn das Licht von allen Seiten einfiele. Auch ift der Wechfel von Licht und Schatten nicht an die Regeln phyfikalifcher Gefetze gebunden, wodurch der Eindruck des phantaftifchen noch erhöht wird. Dabei find die fchwierigften Probleme gleichfam fpielend gelöft: die tiefften und kräftigften Schatten finden fich in Geftalten, welche in der gröfsten Entfernung fchweben. Allerdings nirgends fcheint ein folches Gemälde weniger angebracht, als in den ernften düfteren Räumen eines mittelalterlichen Domes, doch ift es gewifs ungerecht, die künftlerifche Bedeutung des Werkes von einer Rückficht auf die Stätte feiner Anbringung abhängig zu machen. Während die Priefter und Bürger in dem damaligen Parma fcheinbar wenig befriedigt von dem Werke waren, erzählt Bofchini ausdrücklich, dafs Tizian diefelben bewundert habe. Nach einer geläufigen Annahme trafen Tizian und Correggio im Jahre 1530 in Parma perfön-

lich zufammen. Crowe und Cavalcafelle behaupten fogar, Tizian fei in einzelnen Werken von Correggio beeinflufst worden![12])

Wir haben die Frescomalereien unferes Meifters im Zufammenhang betrachtet und kehren zurück zu feiner Thätigkeit an der Staffelei am Beginn diefer elfjährigen Periode. Diefe Gemälde zerfallen in drei Claffen: in Altarbilder, in religiöfe genreartige Cabinetsbilder und in mythologifche Compofitionen. Die Mehrzahl der letzteren gehören nach allgemein giltiger Beftimmung einer fpäteren Zeit an, während für die kleinen Gemälde religiöfen Inhalts die traditionelle chronologifche Beftimmung oft noch einer Correctur bedürftig ift. Einen Anhalt hierfür bieten einzelne der gröfseren Altarwerke, deren Entftehungszeit durch Documente genau beftimmt werden kann.

Um das Jahr 1519 mag das herrliche Gemälde der Verlobung der hl. Katharina von Alexandrien (heut im Salon carré des Louvre) entftanden fein, welches Vafari in Modena fah und im Leben des Girolamo da Carpi befchreibt als »ein göttliches Gemälde, die Jungfrau mit dem Jefusknaben darftellend, welcher mit der hl. Katharina fich vermählt, St. Sebaftian und andere Figuren, fo wunderbar im Ausdrucke der Köpfe, dafs fie im Paradies gemacht zu fein fcheinen. Es ift unmöglich fchönere Haare zu fehen, fchönere Hände oder ein mehr anziehendes und mehr natürliches Colorit.« Links fitzt die Madonna in rofafarbnem Kleid mit dem Chriftkind auf ihren Knieen. Rechts fteht die hl. Katharina in gelbem Mantel, liebetrunken nimmt fie den Ring aus der zarten Hand des Knaben entgegen. Das Schwert an ihrer Seite, das Emblem ihres Martyrium, ift ein höfifcher Ehrendegen. Hinter ihr fteht der hl. Sebaftian. Den Hintergrund bildet eine tiefgetönte Sommerlandfchaft. Fern im Hintergrunde fieht man die hl. Katharina in Anbetung knieen, des Todesftreiches gewärtig, und links auf einer Anhöhe, mehr nach dem Vordergrund zu, das Martyrium des hl. Sebaftian. Das Arrangement ift das der venezianifchen Converfationsbilder in der Art des Giorgione und Palma vecchio. Ziemlich in der Mitte der Tafel kommen drei Hände der Hauptperfonen in dichte Berührung. Ihre graziöfe Bewegungsfähigkeit ift ebenfo bewundernswerth wie die Zeichnung ihrer Formen. Einerfeits von mehr fenfitiver Natur als die in Raffaels Gemälden, haben fie andererfeits ein entfchieden edleres Gepräge als diejenigen, welche Palma und Tizian zeichneten. »Der religiöfe Gedanke, welcher dem Motiv zu Grunde liegt, ift ganz zurückgetreten, die chriftliche Vifion, darin die Vermählung der jungfräulichen Katharina mit dem Chriftkinde durch den Ring die völlige Hingabe an das Ewige bezeichnet, ganz in die Gegenwart eines heiter finnlichen Lebens übergegangen. In das Ideale erhoben ift daffelbe nicht mehr durch Feierlichkeit der Anordnung oder des Ausdrucks, fondern durch die Gluth und Feinheit der zum Ton vergeiftigten Farbe, durch das befeelte Licht, welches auch die Schatten aufhellt und die Körper gleichfam durchzittert, endlich durch die zarte liebevolle Freudigkeit der die Geftalten belebenden Empfindung. Ein Zug der füfseften Liebe fcheint die Geftalten innerlich zu verbinden« (J. Meyer). Von der Hand des Meifters exiftirt diefelbe Darftellung in verkleinertem Mafsftab mit einigen Abweichungen. Mehrere Sammlungen machen hier Anfpruch darauf, das Original zu befitzen: die Eremitage in Petersburg, das Mufeo medievale in Rom und das

Nationalmufeum in Neapel. Das Exemplar in der letzteren Sammlung hat in der Streitfrage nach dem Original bisher die meiften Autoritäten für fich gehabt. Erft kürzlich ift das wirkliche Original, nachdem jene copirt find, in der Sammlung des Generals Fabrizi in Modena von Giovanni Morelli wieder entdeckt worden. Das Mufeum von Neapel befitzt ein unbeftrittenes Original in dem reizenden Idyll der fogenannten Madonna del Coniglio (Kaninchen) oder die Zingarella (Zigeunerin) nach dem phantaftifchen Kopfputz der Madonna genannt (Saal VI, 3). Das Chriftkind ift auf dem Schoofs der Madonna eingefchlafen, welche den Kopf über daffelbe herabneigt. Das gefchäftige Treiben der Engel in der Luft, der friedliche Charakter der landfchaftlichen Scenerie und das morgenländifche Coftüm der Madonna verleihen der Compofition ein märchenhaftes Gepräge. Einige Verwandtfchaft damit zeigt das kleine Madonnenbild im Mufeo del Prado in Madrid (No. 135), deffen Echtheit wohl ohne genügenden Grund in Zweifel gezogen worden ift. Die Madonna fitzt hier gleichfalls am Boden, das Chriftkind auf ihrem rechten Schenkel, dem Johannesknaben fich zuwendend, welcher ihm gegenüber anbetend fich naht. Die Madonna fcheint den letzteren mit der rechten Hand zu leiten, während fie den Kopf anmuthig ihm zuneigt. Reiche antike Sandalen bekleiden ihre Füfse wie in der Zingarella und wie im florentiner Tribunabild mit auch fonft ähnlichen Zügen; der Hintergrund ift von einer felfigen Landfchaft gebildet. Formen und Typen find in dem Madrider Bild noch puriftifch und deuten auf eine verhältnifsmäfsig frühe Zeit. Das Mufeum von Madrid befitzt noch ein zweites Original, allerdings in Folge ftarker Uebermalungen in fehr fchadhaftem Zuftand, das »Rühre mich nicht an«: Chriftus als Gärtner der Magdalena erfcheinend (No. 132). Rechts fchreitet Chriftus, von vorn gefehen, in der baumreichen Landfchaft einher, links erblicken wir die fchöne Sünderin in modifcher Gewandung und wallendem Haar. Sie hat fich eben in fchwärmerifcher Begeifterung vor dem Heiland, der fie nicht verftehen zu wollen fcheint, auf die Kniee geworfen. Vielmehr die Poefien eines Arioft als die Bibel fcheinen den Künftler hier in der Auffaffung infpirirt zu haben. Als Girolamo da Carpi diefes Bild im Palazzo Ercolani in Bologna fah, übte es einen fo ftarken Eindruck auf ihn, dafs er fich entfchlofs, fich dem Studium des Correggio gänzlich hinzugeben.

Zwei Altarbilder, eine Pietà und das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia vorftellend, jetzt in der Pinakothek von Parma, befanden fich urfprünglich in der dortigen Kirche San Giovanni. Sie dienten zum Schmuck einer Kapelle, welche der Benedictiner Don Placido del Bono, Beichtvater Pauls III., geftiftet hatte und waren von diefem wohl auch beftellt worden. Man darf annehmen, dafs beide im Stil gleichartigen Gemälde ungefähr zur gleichen Zeit wie die Fresken jener Kirche entftanden feien. Placidus, Nachfolger des hl. Benedict — der Schutzheilige des Auftraggebers —, war nach der Legende mit feiner Schwefter Flavia und vier Genoffen auf feiner Miffionsreife arabifchen Horden in die Hände gefallen; Correggio fchildert den Moment, wo beide niederknieend den Todesftreich empfangen. Weniger pfychologifch wahr, aber doch dem Ideal der kirchlichen Legende durchaus entfprechend, zeigen die Bewegungen und der Gefichtsausdruck der Heiligen keine Spuren krampfhaften Schmerzgefühles, fondern vielmehr den Aus-

druck brünftiger Sehnfucht nach dem Himmel, mit dem fich fchon das Vorgefühl himmlifcher Wonne mifcht. Flavia haucht ihre Seele aus, nicht wie eine irdifche Sterbliche, fondern wie eine echte Heilige. Nimbusreif und Lilie, die Embleme des himmlifchen Lohnes hält ein über ihr fchwebender Engel fchon in Bereitfchaft. Eine herrliche Sommerlandfchaft bildet den Hintergrund. Den beiden



Das Martyrium der hh. Placidus und Flavia. Parma, Pinakothek.

Henkern in diefem Bild darf man den Vorwurf machen, dafs in ihnen Rohheit und Graufamkeit nicht entfprechend zum Ausdruck gebracht feien. Dem Tragifchen fehlt hier das Dramatifche. Der eigenthümlichen künftlerifchen Individualität Correggio's mufste es widerftreben, das Böfe im Menfchen pfychologifch zu fchildern: ein Charakterzug, den er mit dem fonft fo gänzlich verfchiedenen Florentiner Fra Angelico gemein hat. Die eigenthümliche Auffaffung in diefem Martyriumsbild

ift mit einer wunderbaren coloriftifchen Durchfuhrung gepaart. Lebhafte lichte Farben find von milder weicher Luft umfpielt, und in den mannigfachen Abftufungen der breit angelegten Schatten find die Uebergänge kaum wahrnehmbar.

In dem Gemälde der Pietà erblicken wir im Vordergrund den Leichnam Jefu im Schoofs der ohnmächtig zurückfinkenden Madonna. Klagend fitzt Magdalena zu feinen Füfsen. Auf der entgegengefetzten Seite erfcheinen noch zwei andre trauernde Geftalten. Im Mittelgrund der Landfchaft lehnt am Kreuzesftamm die Leiter, welche Jofeph von Arimathia herabfteigt. Abenddämmerung umlagert die Scene.

Im Jahre 1525 wurde dem Maler von einer Schützengilde in Modena, welche den hl. Sebaftian zum Schutzheiligen hatte, der Auftrag, ihr ein Altarbild für die Capelle des hl. Geminian im Dom jener Stadt herzuftellen. Das Gemälde, gewifs bald nach der Beftellung ausgeführt, befindet fich jetzt in der Dresdner Galerie (No. 152). Oben thront die Madonna mit dem Chriftkind im Schoofs. Ein Engelreigen umgiebt gleichfam wie eine lebendige Aureola die herabfchwebende Wolke mit der Madonna. Raufchende feftliche Freude fpricht fich in den Engeln aus, welchen die Reife vom Himmel herab recht luftig vorzukommen fcheint. Unten links fteht der hl. Sebaftian, mit den Händen an einen Baum gebunden und verzückt aufblickend. Zu feinen Füfsen fitzt ein Mädchen mit dem Modell des Domes von Modena. In der Mitte des Vordergrundes kniet der hl. Bifchof Geminian, auf die Madonna deutend, während rechts der hl. Rochus im Pilgerkleid fchlafend auf dem Boden fitzt. Leider ift das Gemälde in fehr fchadhaftem Zuftand. Hände und Köpfe, mit alleiniger Ausnahme des hl. Rochus, find übermalt und durch Reinigen ift das Helldunkel verloren gegangen.

Zu kleineren in der erften Hälfte und um die Mitte der zwanziger Jahre entftandenen Tafelbildern gehört die vor dem Chriftkind knieende Madonna in den Uffizien zu Florenz (No. 1134). Die Jungfrau, in einen blauen baufchigen Mantel gehüllt, welcher auf dem Kopf aufliegt, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sie kniet nach links gewandt im Profil gefehen. Mit holdem Lächeln neigt fie den Kopf nach dem zarten Knaben herab, der vor ihr, verkürzt gefehen, auf der Erde liegt. In feligem Staunen hält die Mutter die zierlichen Hände über demfelben, nicht um es anzubeten, fondern um es fpielend und gaukelnd zu unterhalten. Von der Darftellung der Jungfrau, welche das Jefuskind ftillt, wahrend der hl. Johannes Früchte darreicht, exiftiren drei Exemplare, welche fämmtlich für echt gelten: das eine in Privatbefitz in Rom, das andere in der Pefther Galerie, ein drittes in der Eremitage in Petersburg.

Das kleine Tafelbild, mit Chriftus in Gethfemane, ift wahrfcheinlich erft nach 1525 entftanden. Es befindet fich in Apsley Houfe in London, im Befitz des Herzogs von Wellington. Die Compofition zerfällt in zwei Hälften. In der einen dominirt das Licht, in der andern das Dunkel der Nacht. Links kniet Chriftus in langem weifsen Gewand. Ein breiter Lichtftrahl fällt vom Himmel herab auf fein in Anbetung emporgewandtes Antlitz und umfliefst die ganze Geftalt. Zur Seite fchwebt ein Engel herab mit fchmerzlichem Ausdruck auf die Dornenkrone deutend, welche vor Chriftus auf einem Baumftumpfe liegt. Im Gegenfatz zu dem filbernen Glanz des vollen Lichtes, welches die Chriftus-

geſtalt hervorhebt, iſt die Waldlandſchaft auf der rechten Seite des Bildes umnachtet. Leider haben im Laufe der Zeit die Schatten ſehr an Transparenz verloren. Mit Mühe bemerkt man noch in der Einſenkung des Kidronbaches die drei Jünger ſchlafend am Boden und jenſeits an der Gartenthür die Kriegsknechte im Fackelſchein herannahend. Der Auftrag der Farbe iſt beſonders in den Lichttheilen paſtös.

Eine andere Scene aus der Leidensgeſchichte ſchildert ein Tafelbild mit lebensgroſsen Figuren in der Nationalgalerie zu London (No. 15), aus fünf Figuren in halber Körperlänge beſtehend. Chriſtus mit der Dornenkrone und mit übereinander gebundenen Händen blickt ſchmerzvoll vor ſich hin. Nur die Schultern ſind mit dem Mantel bedeckt. Die Madonna, in einen blauen Mantel gehüllt, ſinkt in Ohnmacht zurück, von einer hl. Frau unterſtützt. Rechts erſcheint noch im Profil der Kopf eines Kriegsknechtes, während links hinter einem Fenſter Pilatus mit vorzeigender Handbewegung ſteht. Am Mantel Chriſti und an der Wange der Madonna ſind mehrere Pentimenti bemerkbar. Die Echtheit dieſes Gemäldes iſt oft in Frage geſtellt worden, aber in den am beſten erhaltenen Theilen, wie in der Figur des Pilatus, iſt die Hand des Meiſters unſerer Anſicht nach doch unverkennbar. Correggio malte das Bild für den Grafen Prati in Parma, in deſſen Sammlung es Agoſtino Caracci 1587 geſtochen hat. Um die Mitte der zwanziger Jahre, wenn nicht noch ſpäter, dürfte das kleine Bildchen der Madonna della Ceſta, jetzt in derſelben Sammlung, entſtanden ſein (No. 23).

Als Hauptwerk unter den Tafelbildern Correggio's gilt von jeher die ſogenannte »heilige Nacht«, jetzt in der Dresdner Galerie (No. 154). Dieſes Gemälde wurde ſchon im October 1522 bei dem Maler beſtellt, konnte aber erſt im Jahre 1530 am Ort ſeiner Beſtimmung, in der Kirche S. Proſpero in Reggio aufgeſtellt werden. Die Zahlung betrug nur 208 Lire (etwa 400 Mark). Als der Maler dieſen Auftrag erhielt, war er ſehr beſchäftigt. Das Bild mag erſt gegen Ende der zwanziger Jahre begonnen worden ſein, wie ſich aus dem Stil deſſelben ergiebt. Die Darſtellung iſt zu bekannt, als daſs ſie einer Schilderung in Worten bedürfte. Ebenſo iſt es bekannt und oft hervorgehoben, daſs hier das Licht vom Chriſtuskinde ausgeht und, ſeinen ſtärkſten Reflex auf den Oberkörper der Madonna werfend, nach allen Seiten ſich verbreitend, gleichmäſsig abſtuft. Dieſes Motiv kommt bei Correggio keineswegs zum erſten Mal vor. Ein apokryphes Evangelium, welches im Mittelalter wohl bekannt war, erzählt, daſs das Licht, welches von dem Chriſtkind ausging, tageshell die Höhle erleuchtete, in welcher ſeine Eltern ſich verbargen. Byzantiniſche und ſelbſt nordiſche Maler haben vor Correggio nach ihrem Vermögen dieſe Legende maleriſch behandelt. Doch bedarf es nicht des Hinweiſes auf ſie, um von Correggio's unübertrefflicher Meiſterſchaft in der Darſtellung des Lichtes und der Schatten ſich überzeugen zu können. In Folge von Uebermalungen und Abreibungen ſind freilich von dem Helldunkel, welches gewiſs in dieſem Bild ehedem ganz anders wirkte, wenig Spuren noch erhalten. In der Verehrung dieſes Bildes verwechſelt man jetzt zumeiſt das, was man ſieht, mit dem, was man vorausſetzt. Sir D. Wilkie, ein berühmter engliſcher Maler, urtheilt 1826 bei ſeinem Beſuch der Dresdener Galerie: »Das Bild, von dem ich am meiſten erwartete, die Nacht des Correggio,

hat mich in feinem Zuftand am meiften enttäufcht.« [13]) In den Jahren 1827 und 1858 erfuhr das Gemälde die letzten gründlichen ‚Reftaurationen'. Vafari bewunderte hier befonders die Magd, welche die Hand vor's Geficht hält. Ueberhaupt fand das draftifch-naturaliftifche in der Gruppe links, welches unferem Gefchmack weniger zufagt, in früheren Zeiten gerade die meifte Bewunderung.

Der hl. Nacht pflegt ein anderes Gemälde mit der Benennung »der Tag«, heute in der Galerie zu Parma, gegenüber geftellt zu werden, deffen Entftehungszeit fich nicht genau feftfetzen läfst. Bereits 1523 beftellt, ift es jedenfalls im Jahre 1528 vollendet gewefen. Correggio erhielt dafür ungefähr die doppelte Bezahlung von der Auftraggeberin, einer Donna Brixide Colla von Parma, der Wittwe eines Orazio Bergonzi, und aufserdem als Zeichen grofser Befriedigung über den Ausfall des Werkes ein Gefchenk von Naturalien. In diefem Bilde fitzt die Madonna im Freien unter einem Zeltdach, in ihrem Arme das unbekleidete Chriftkind haltend, an welches fich die hl. Magdalena anfchmiegt, in Erfcheinung und Bewegung von unendlichem Liebreiz. Links fteht der hl. Hieronymus als Einfiedler mit einem Buch, das ein hervorblickender Engel ebenfalls erfafst. Es ift das fchönfte Oelbild von Correggio, welches Parma jetzt noch befitzt. Während Vafari und Lodovico Caracci befonders den »mit ftaunenswerther Manier« gemalten »fchönen Greis« mit feinen flüffigen Gliedern rühmten, erkannte man fpäter mehr in dem Kopf der Magdalena die höchfte Leiftung des Malers. »Modern, aber im beften Sinne, ift diefe wie hingegoffene Geftalt, mit dem langwallenden, ihrem Nacken fich anfchmeichelnden Haar von zauberifchem Blond, voll Liebe und Reiz an das Chriftkind fich fchmiegend, im Angeficht ftille Lebensfreude und ein träumerifches Verfenktfein in das Glück diefer Stunde.« (J. Meyer.)

Die Madonna della Scodella, jetzt gleichfalls in der Pinakothek von Parma, war urfprünglich für die Kirche S. Sepolcro in Parma beftimmt und wurde 1528, vielleicht erft 1530 vollendet. Der Maler fchildert hier, ähnlich dem älteren Bild in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht. Der hl. Jofeph reicht auch hier eine eben gepflückte Dattel dem Knaben auf dem Schoofs der Madonna, während diefe eine Schüffel (scodella) mit Waffer in der Rechten hält. Ein Engel mit einem Wafferkrug fitzt ihr zur Seite, während andere dienftfertig in den Zweigen der Palme fchweben. Die Dresdner Galerie bewahrt aufser dem früheften auch das fpätefte Altarwerk unferes Meifters: die fogenannte Madonna des hl. Georg (No. 155). Den Auftrag dafür erhielt der Maler von der Brüderfchaft San Pietro Martire in Modena. Der Stil des Gemäldes fteht jedenfalls im Einklang mit der gewöhnlichen Annahme, dafs die Ausführung in die Jahre 1531 oder 1532 zu fetzen fei. Die thronende Madonna mit dem Chriftkind umgeben hier vier dicht an fie herantretende Heilige: Rechts der hl. Georg, ein thatkräftiger Ritter, welcher den Fufs auf den Drachenkopf ftellt, in fiegesbewufster Haltung; neben ihm Petrus Martyr mit den Zügen eines weltmännifchen Prälaten, im Gefpräche mit der Madonna; gegenüber S. Geminianus mit dem Modell der Kirche und Johannes der Täufer. Zwei Genien fpielen vorn mit den Waffen des hl. Georg. Den hinteren Abfchlufs bildet eine Nifche mit reichen Renaiffanceformen. Hier find die fteinfarbenen

hinter Fruchtfchnüren ftehenden Genien gleichfalls als belebt aufgefafst. Die Farben find jetzt von einer kühlen glatten und glafigen Wirkung, und von dem



Die heilige Nacht. Dresdener Galerie.

urfprünglichen Helldunkel find nur noch fehr wenig Spuren (oben in der Architektur und in einem der Putten vor dem Thron) erhalten. Ein kaltes und faft

monotones Licht iſt über den gröſsten Theil des Gemäldes in ſeinem gegenwärtigen Zuſtand verbreitet.

Zwiſchen 1528 und 1530 verlor Correggio in Parma ſeine Gattin. Am Ende des letzteren Jahres ſiedelte er dann wieder in die Heimath über, wo er damals zwei Häuſer und mehrere Grundſtücke beſaſs. Auch ſtand er hier in Beziehung zur Fürſtenfamilie, durch die er ſchon früher dem Hofe von Mantua bekannt geworden war. Unter anderm wurde ihm 1534 die Ehre zu Theil, als Zeuge bei der Feſtſtellung der Mitgift zu fungiren, welche Gian Francesco, der Herr des Ländchens, ſeiner Tochter zudachte. Im September 1528 ſchrieb Veronica Gambara an Beatrice d'Eſte von Mantua: »Ich würde glauben, mich gegen Eure Herrlichkeit zu verfehlen, wenn ich nicht einiges über das Meiſterwerk der Malerei mittheilte, welches unſer Antonio Allegri eben jetzt vollendet hat, da ich weiſs, daſs Eure Herrlichkeit, die ſich vortrefflich auf ſolche Dinge verſteht, daran Freude haben wird. Das Bild ſtellt die Magdalena in der Wüſte vor, in eine düſtere Höhle geflüchtet, um Buſse zu thun: ſie kniet von der rechten Seite, mit verſchränkten zum Himmel erhobenen Händen, um Vergebung für ihre Sünden zu erflehen; ihre ſchöne Haltung, der Ausdruck des edlen lebhaften Schmerzes, ihr höchſt reizendes Geſicht machen ſie bewundernswerth, ſo daſs jeder erſtaunt, welcher ſie erblickt. In dieſem Werk hat er alles Erhabene der Kunſt, darin er groſser Meiſter iſt, ausgeſprochen.« [11]) Dieſe Beſchreibung ſteht jedenfalls nicht in Einklang mit dem weltberühmten Bilde der büſsenden Magdalena in der Dresdner Galerie (No. 153). Hier liegt die Heilige, in einem Buche leſend, auf dem Boden ausgeſtreckt in der Umgebung einer ſtillen Waldlandſchaft. Die älteſte Nachricht über dieſes Bild ſtammt aus dem achtzehnten Jahrhundert. Damals in Modena wurde es in ſeinem ſilbernen mit Edelſteinen beſetzten Rahmen nur mit feierlichem Pompe gezeigt. Ein in Dresden um dieſes Rahmens willen ausgeführter Diebſtahl hat den Ruf des Bildes bedeutend erhöht, während die Romantiker mit wohlgemeinten Ueberſchwänglichkeiten die dem Bildchen geſchenkte Verehrung auf die Spitze trieben. Die exacte Forſchung unſerer Zeit indeſſen kann demſelben freilich nicht einmal die Ehre der Echtheit unbeſtritten laſſen, ebenſowenig wie dem in der Landſchaft etwas abweichenden Exemplar in der Gemäldegalerie des Lord Dudley in London. Ein Bild im Privatbeſitz in Heidelberg erhebt gleichfalls Anſpruch darauf, Original zu ſein [13]).

Es erübrigt uns noch die mythologiſchen Compoſitionen des Meiſters zu beſprechen. Ziemlich ſichere Nachrichten über ihre Entſtehung können nur in einem Falle beigebracht werden. Vaſari ſchreibt: »Unter anderen von ſeinen Werken ſind zwei Gemälde, welche er in Mantua für den Herzog Federigo II. fertigte, der ſie dem Kaiſer Karl V. ſchicken wollte; eines ſolchen Fürſten warlich würdige Dinge.« In der That führt ein Madrider Gemäldeverzeichniſs aus dem ſechzehnten Jahrhundert dort die Gemälde der Leda und Danae auf. Das Inventar der Kunſtſchätze der Gonzaga in Mantua vom Jahre 1627 verzeichnet die Gemälde der Schule des Amor und des Jupiter mit der Antiope, dort höchſt wahrſcheinlich ſchon zur Zeit der kunſtſinnigen Herzogin Iſabella († 1539). Das Bild der Antiope, jetzt im Salon carré des Louvre (No. 20), iſt von allen mythologiſchen Gemälden am beſten erhalten, es iſt in maleriſcher Hinſicht das be-

deutendfte, wohl auch das am früheften gemalte. Antiope, oder richtiger eine namenlofe Waldnymphe, liegt, in tiefem Schlaf verfunken, am Saum eines Waldes lang hingeftreckt, neben ihr Amor, nur fcheinbar fchlafend, auf einem Löwenfell. Ein Satyr (Jupiter) fchleicht von links heran, das blaue Gewand der Nymphe aufhebend. Der in reiner Schönheit ftrahlende Körper fchwelgt in der füfsen Luft des Schlafes »und der Satyr vergegenwärtigt nur, wie werth folche Schönheit ift, das frohe Auge zu betrachtendem Genufs zu feffeln«. Das breite warme Licht, die tiefen und doch klaren Schatten, der weiche Duft, welcher die Körper verhüllt und die dabei doch kräftige Färbung üben hier eine Wirkung aus, welche der urfprünglichen diefes Originales gewifs fehr nahe kommt. Von dem Zuftand des zweiten Mantuaner Bildes, der Schule des Amor, jetzt in der National-Galerie in London (No. 10), mufs indefs das Gegentheil gefagt werden. Die urfprüngliche Oberfläche der Farbe ift kaum an einzelnen Stellen dürftig erhalten. Das Bild ift freilich viel gewandert. Von Mantua kaufte es Karl I. von England, von London wanderte es nach Spanien, erft in die Hände des Herzogs von Alva, fpäter in die des Fürften della Pace. König Murat führte es nach Neapel. Seine Wittwe verkaufte es in Wien an den Marquis von Londonderry, von dem es für die National-Galerie erworben wurde. Venus, Mercur und Cupido find hier unbekleidet, faft lebensgrofs dargeftellt. Links fteht Venus, beflügelt und von vorn gefehen. Merkur, mit dem Petafus auf dem Kopf, fitzt rechts und neigt fich zu Amor herab, dem er als Erfinder der Buchftaben Lefeunterricht ertheilt. Waldbäume bilden den Hintergrund. Das Bild dürfte etwa der Mitte der zwanziger Jahre angehören. Die übrigen mythologifchen Bilder fcheinen fämmtlich um 1530 und die folgenden Jahre entftanden zu fein. Zwei derfelben befinden fich in Wien in der Galerie des Belvedere, wohl auch für Karl V. gemalt. Das eine ftellt den von Jupiters Adler emporgetragenen Ganymed dar, dem fein Hund wehmüthig nachficht. Im Hintergrund eine fchöne bergige Landfchaft. Das andre, welches die Jo darftellt, von Jupiter in der Geftalt einer Wolke umarmt, ift in feiner Art beffer gelungen, auch fcheint der Gegenftand dem Gefchmack des Künftlers mehr entfprochen zu haben. Die Kunft des Correggio bewegt fich allerdings hier nicht minder als in der »Danae« auf der Schneide eines Meffers. Von allen Gemälden Correggio's hat diefe Danae am meiften wandern müffen. Von Spanien kam fie nach Mailand, dann nach Prag, von da nach Stockholm, darauf nach Paris in die Galerie Orleans. In London verkauft, wechfelte fie dort die Befitzer, und mufste endlich nach Paris zurückwandern. Gegenwärtig ift fie in Rom im Befitz des Principe Borghefe, in deffen Palaft fie als Copie einzog. Correggio fchildert Danae auf dem Ruhebett liegend, ein weifses Tuch über dem Schoofs ausbreitend, unter dem goldenen Regen der Wolke. Am unteren Ende des Lagers fitzt Hymen, ihr behilflich, während rechts zwei Liebesgötter mit kindlicher Gefchäftigkeit und in naiver Unbefangenheit Pfeile fpitzen. Man darf vor Bildern diefer Gattung nicht vergeffen, dafs das Sinnliche in der darftellenden Kunft vollberechtigt ift und treffend ift gefagt worden, dafs in diefer Hinficht kein Werk der modernen Kunft der Danae gleich würdig fei, um den Kunftfchöpfungen der Griechen an die Seite gefetzt zu werden. Zu diefer Gattung mythologifcher Darftellungen gehört fchliefslich noch das Bild

der Leda mit Jupiter als Schwan im Berliner Mufeum (No. 218). In keinem Gemälde des Meifters ift der Landfchaft eine gleich hervorragende Bedeutung zugemeffen. Im Vordergrund derfelben in der Mitte des Bildes fitzt Leda, die Füfse im See benetzend, den Schwan im Schoofs. Rechts baden zwei ihrer Begleiterinen, von Schwänen umgeben, der einen wirft eine Dienerin das Gewand über, während links Amor die Lyra fpielt in der Gefellfchaft zweier Liebesgötter. Die Motive natürlicher Anmuth in Bewegungen, Formen und Geberden find hier in ungewöhnlicher Mannigfaltigkeit vertreten. Es ift das einzige Bild von Correggio, in dem er fich einer gewiffen Breite in der Schilderung und Erzählung befliffen zeigt.

Unter die mythologifchen Gemälde können auch die beiden in Gouache auf Leinwand gemalten Allegorien gerechnet werden, welche jetzt im Louvre in der Sammlung der Handzeichnungen fich befinden und ebenfalls aus Mantua ftammen. Das eine derfelben führt den Namen: der Triumph der Tugend. Drei als Perfonificationen gedachte weibliche Figuren fitzen im Vordergrund. In der Mitte die Gerechtigkeit, thronend, in Panzer und blauem Mantel, den Helm auf das Knie geftützt, in der Rechten einen Lanzenftumpf. Neben ihr vorn rechts fitzt die Weisheit, mit einem Schild zur Seite, welcher an einen Drachen geftützt ift. Mittels des an einen Globus gefetzten Zirkels unterweift fie einen vor ihr ftehenden Putto in der Geographie, während fie mit der linken Hand in die weite hinter ihr liegende Welt hinaus deutet. Links vorn eine dritte weibliche Figur im Profil gefehen, ein fchlangenförmiges Diadem auf dem Haupte, Schwert und Zügel mit Gebifs in den Händen, ein Löwenfell auf dem Sitze. Oben über einer grünen Laube in fchimmerndem Licht fchweben drei Genien, der eine mit dem Caduceus, die beiden andern mit der Leier. Das Gegenftuck dazu fchildert das Lafter im Joch der Leidenfchaften, früher Apollo und Marfyas genannt.[16]) In der Mitte des Bildes erblicken wir einen in fitzender Lage rücklings an einen Baum angebundenen Mann, faft unbekleidet, in einem Typus, welcher an Marfyas allerdings erinnert. Ein links zur Seite fitzender Jungling in violettem Gewand richtet Schlangenköpfe auf ihn, während rechts eine Furie, Schlangen im Haar und als Gurtel, feinen Fufs feffelt und eine andre, ebenfalls mit Schlangen im Haar, ihm eifrig auf einer Flöte in's Ohr blaft. Vorn fteht ein Satyrknabe mit Früchten, während den Hintergrund eine Landfchaft mit weidenden Schafen bildet. Der Eindruck des Ganzen ift auch hier ein vorwiegend heiterer und didaktifche Abfichten machen fich in beiden Schilderungen nicht fühlbar. Dem Stil nach zu urtheilen, gehören beide Bilder wohl zu den fpäteften Werken von der Hand des Meifters.

Es fcheint, dafs Correggio die letzten Jahre in feiner Heimath ziemlich zurückgezogen lebte und keine umfaffende künftlerifche Thätigkeit entfaltete. Der Grund davon bleibt uns verborgen, aber die Werke diefer Periode fprechen deutlich genug dafür, dafs die Elafticität feiner Phantafie und die Heiterkeit feines Gemüthes unmöglich unter dem Drucke von Verftimmungen, wovon aus der Luft gegriffene Fabeln berichten, leiden konnten. Im Anfang des Jahres 1534 war bei ihm eine Altartafel beftellt worden. Sie kam nicht zur Ausführung, denn am 5. März des Jahres 1534 ftarb er, nur vierzig Jahre alt und ward Tags darauf im Kreuzgang der Kirche San Francesco begraben. Seine Eltern lebten

damals noch, ſein Sohn Pomponio zählte erſt 12 Jahre. Dieſer brachte es ſpäter in dem Berufe ſeines Vaters kaum zu erträglicher Mittelmäſsigkeit. Eigentliche



Madonna mit dem h. Hieronymus. (Der Tag.) Galerie zu Parma.

Schüler hat Correggio nicht gehabt [17]), aber die Geſchichte ſeines indirecten Einfluſſes iſt mit der Geſchichte der ganzen romaniſchen und der italieniſirenden

nordischen Kunst durch mehr als zwei Jahrhunderte eng verknüpft. Der Kunst des Malers kommt somit auch eine aufserordentliche culturgeschichtliche Bedeutung zu. Den Ausgangspunkt derselben bilden ausschliefslich die Werke seines späteren Stiles, also diejenigen, welche die Reinheit des Gefühles und den keuschen Adel der Empfindung, wie sie die Werke der ersten Epoche auszeichneten, mehr oder weniger vermissen lassen. Engelsknaben und Christuskinder sind bekanntlich diejenigen Gestalten, welche bei Correggio eine Hauptrolle spielen. Während die idealen Kindergestalten in der Madonna des hl. Franciscus in Dresden, dem frühesten beglaubigten Werk, wenigstens an Liebreiz selbst denen in Raffaels sixtinischer Madonna nicht nachstehen, während die um die erste Hälfte der zwanziger Jahre gemalte Kinderwelt die Grazie der Erscheinung noch im Gleichgewicht mit der Wahrheit der Empfindungen zeigt, sind Christuskind und Putten in der Madonna des hl. Georg und in den Gouachebildern des Louvre wenn auch zart empfundene, so doch mehr zierliche als naive Geschöpfe. Immerhin ist das künstlerische Ideal in den Werken der letzten Zeit noch weit entfernt von der bewufsten studirten Grazie eines Parmigianino oder eines Rondani, und ebenso steht es der mehr empfindsamen und süfslichen Auffassung eines Schidone fern. In den Werken der zweiten Epoche giebt der Zauber der Beleuchtung wesentlich den Ausschlag. Diese Beleuchtung entspricht nicht der Stimmung einer bestimmten Tageszeit. Im Fleisch haben die Schatten einen nebelgrauen Schein, sie sind immer und überall durchsichtig, während die Lichtmassen dem Auge durch die Luft wie durch ein Prisma gebrochen und gedämpft erscheinen. Die so die Körper im Bilde umfliefsende künstlich construirte Atmosphäre giebt dem Ganzen eine phänomenale Wirkung, indem sie den geschilderten Gegenstand in eine ihm ganz eigene und dem Beschauer fremde Sphäre versetzt. Das Helldunkel des Correggio findet sich auch bei Lotto in einer gewissen Epoche seiner Wirksamkeit, aber es mangelt ihm die Breite des Vortrages. Das Licht in den Bildern des Correggio hat zwar Aehnlichkeit mit dem verschleierten Sonnenlicht, wie es im südlichen Klima ausnahmsweise beobachtet werden kann, aber im Wesentlichen ist es ein kunstlich construirtes. Es verhält sich damit ähnlich wie mit den Menschen, die Correggio gestaltet. Wir besitzen kein von Correggio gemaltes Portrait und keines seiner Gemälde enthält Gestalten, deren Typen portraitmäfsig wären. In der Gegend von Parma begegnen uns wohl Physiognomien, welche dem Madonnenideal des Malers verwandte Züge zeigen, aber im Allgemeinen sind die Menschen, welche er verkörpert hat, ursprüngliche Schöpfungen seiner erfindenden Phantasie. Auf den ersten Blick sieht man es ihnen an, dafs sie für das, was sie thun und empfinden, in ihrer körperlichen Erscheinung prädestinirt sind. Die Menschen Correggio's existiren nicht, wie die Tizians und auch die Raffaels existiren, wogegen Michelangelo und Correggio die einzigen Künstler der Renaissance sind, welche sich ihre Menschen selbst geschaffen haben. In ihren Gewändern kommt das Stoffliche nicht zur Geltung, wie etwa bei den Venezianern. Die Anordnung des Gefältes steht in Widerspruch mit den allgemeinsten Regeln, wie sie die Florentiner nicht nur, sondern auch die Oberitaliener befolgten. Es ist als wenn ein sanfter Wind mit ihnen spielte, von dem man nicht einmal sagen kann, in welcher Richtung er sich bewegt.

Natürlich find die Grenzen feines Ideales auch die Grenzen feiner Kunft. In diefer zielt alles darauf ab, die menfchliche Natur in der Anmuth und in dem Liebreiz einer unbefangenen Erfcheinung und mit der Fähigkeit für alles Glück des Lebens künftlerifch zu verklären. Es ift nicht wahr, dafs Correggio nichts Höheres kennt, als den finnlichen Genufs; obwohl er andererfeits allerdings das Edle und Erhabene als folches nicht fchildert. Man kann aber feine Welt nicht eine unmoralifche nennen, weil der Zwiefpalt der Gemüther, Trauer und Schmerz daraus verbannt find, weil man hier glücklich und felbft zufrieden ift, wie es Kinder find und wie es Märchen erzählen, weil man hier jubelt, entzückt und begeiftert ift, wie man es auf Erden nicht fein kann. In diefem, wenn man will, engen Zirkel künftlerifcher Vorftellungen herrfcht Correggio unumfchränkt und fteht damit einzig da unter den gröfsten Künftlern feines Landes, mit denen er nur dies gemein hat, dafs er demfelben für die Kunft glücklichften Zeitalter angehört.

Anmerkungen.

1) Opere di Antonio Raffaello Mengs etc., publieate da G. N. d'Azara. Parma 1780. Vol. II. pag. 135—191. — Luigi Pungileoni: Memorie istoricbe di Ant. Allegri. Parma 1817—21. 3 Bände. — Correggio von Julius Meyer. Leipzig 1871.

2) E. Müntz im Bulletin de l'Union centrale, Notices sur les manufactures italiennes de tapisserie. Paris 1876.

3) Quirino Bigi, Notizie di Antonio Allegri, di Antonio Bartolotti, suo maestro e di altri pittori eorregiesi. Modena 1873. Die Schrift enthält den Nachweis, dafs in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts auch in Correggio die Malerkunft geblübt hat. Dafs der hervorragendfte unter den dort anfäffigen Malern Antonio Bartolotti gewefen fei, kann noch nicht als hinreiehender Beweis dafür angefehen werden, wie Bigi annehmen will, dafs diefer Maler der Lehrer des Antonio Allegri gewefen fei.

4) Von Fr. Bianchi ift fonft nur noch das grofse Bild der Verkündigung in der Galerie zu Modena allgemein bekannt. Die folgenden Angaben über diefen vermeintlichen Lehrer Correggio's verdanke ich dem Senatore Giovanni Morelli in Mailand: »Francesco Bianchi foll um 1457 in Ferrara geboren fein. Derfelbe ift, wie ich feft glaube, in der Schule bei Cofimo Tura gewefen und hat feinerfeits höchft wahrfcheinlich Panetti und Lorenzo Cofta beeinflufst. Mazzolino aber ift Schüler des Lorenzo Cofta ebenfo wie Doffo Doffi. Francesco Bianchi fetzte fich um 1480 in Modena feft. Um das Jahr 1500 foll derfelbe in Gefellfchaft des Francia und Lorenzo Cofta im Palaft der Bentivoglio zu Bologna mit Frescomalereien befchäftigt gewefen fein, doch find diefelben im Jahre 1506 mit dem Palaft zu Grunde gegangen. In einem Wohnzimmer des barberinifchen Palaftes zu Rom befinden fich zehn Tafeln, Apollo mit den Mufen darftellend. Diefelben ftammen aus dem Schloffe von Urbino, wo fie im Anfang des XVII. Jahrhunderts von Baldi noch gefehen wurden. Diefer Biograph des Federigo da Montefeltro fchreibt fie dem Timoteo Viti zu. Meiner Meinung nach find fie von Francesco Bianchi gemalt. Auch das Berliner Mufeum befitzt ein kleines Bild von diefem Meifter unter anderem Namen.«

5) Vergl. die trefflichen Auffätze uber die Galerie Borghefe von Iwan Lermolieff in den Jahrgängen IX—XI der Zeitfchrift für bildende Kunft.

6) Man könnte annehmen, Correggio habe eine fremde Zeichnung nach Mantegna's Madonnenbild für die Madonna des heiligen Franciscus in Dresden benutzt, aber die grofse Nähe der Ortfchaften Correggio und Mantua macht dies nicht wahrfcheinlich. Uebrigens ift der auf der rechten Schulter der Madonna aufliegende Schleier im Dresdner Bilde im Gegenfatz zu dem coftaifch-ferrarefifchen Stil aller übrigen Bildtheile in dem Mantegna eigenthümlichen abnormen Faltenfyftem gezeichnet: eine wohl zu Gunften unferer Hypothefe fprechende Thatfache.

7) Waagen, Treasures of Art in Great Britain Vol. II, S. 99 nennt und befehreibt in dem Bild bei Lord Afhburton die hl. Margaretha an Stelle der hl. Martha. Beide Heilige führen das Attribut des Drachens, woraus fich die Verwechslung leicht erklärt. Die Heilige in jenem Bilde führt aber aufserdem noch das Afperforium, was fie als hl. Martha kenntlich macht. Dr. Guftavo Frizzoni in Mailand ver-

danke ich die Mittheilung, dafs an einem Seitenaltar der Kirche San Francesco in Correggio eine Copie des Afhburton-Bildes fich befindet. Diefelbe hat ungefähr die gleichen Dimenfionen and zeigt eine Figur verändert. Nichtsdeftoweniger ift es wahrfcheinlich, dafs das Original bei Lord Afhburton fich urfprunglich in Sta. Maria della Mifericordia befand.

8) Lanzi, Storia pittorica dell' Italia IV pag. 81 und Pungileoni Memorie storiche di A. Allegri Vol. III, pag. 155 befchreiben diefes Bild, doch blieb es bis in die neuefte Zeit unbeachtet. Es ift auf Leinwand gemalt, 75 Cm. breit, 85 Cm. hoch. Das Gemälde befand fich früher in Florenz, wohin es aus Mailand aus dem Befitz Don Aleffandro Roffi's kam, wo es zur Zeit Pungileoni's fich befand.

9) Im Bilderregifter von Hampton Court No. 276 (14) als zweifelhafter Correggio aufgeführt. — Das Bildchen, von dem die Kunftliteratur hisher keine Notiz genommen hat, ift auf Holz gemalt, 55 Cm. breit und 66 Cm. hoch. Aus den Archiven läfst fich (nach gütiger Mittheilung des Hr. D. Bell, Sekretärs der Konigin) über die Gefchichte des Bildes nur feftfetzen, dafs daffelbe zur Zeit König Karls I. in Greenwich war. Es trägt die Marke der Sammlungen diefes Fürften auf der Rückfeite. Von den Rebellen verkauft, gelangte es unter Jakob II. wieder in die königlichen Sammlungen und ift im gedruckten Katalog derfelben aus jener Zeit unter Nr. 682 verzeichnet. Das Gemälde ift gut erhalten.

10) Von Kennern wird die Echtheit diefes leider fehr fchadhaften Gemäldes nicht mehr in Zweifel geftellt. Dr. J. Meyer erkennt darin (nach brieflieher Mittheilung) das Original, wodurch die Einwürfe S. 99 318 u. 392 feiner Biographie Correggio's aufgehoben werden.

11) Siehe Bigi a. a. O. S. 15—17.

12) Bofchini, Carta del navegar pit. S. 16. — Crowe und Cavalcafelle, Tizian, Leben und Werke; deutfch von M. Jordan I, S. 352—354.

13) A. Cunningham, The life of Sir D. Wilkie. London 1843. Vol. II, pag. 344: The Notte of Correggio is what J expected the most from, and the condition of which gives me the greatest disappointment.

14) Ein diefer Befchreibung genau entfprechendes, dem Correggio zugefchriebenes Gemälde befindet fich in London im Befitz des Vicomte de Figanière (früher portugiefifcher Gefandter in Petersburg). Das Bild ift durch Uebermalung fo ftark befchädigt, dafs nach feiner theilweifen Reinigung die Entfcheidung der Frage noch offen bleibt, ob es doch nur eine alte Copie des verlorenen Originals fei.

15) In technifcher Beziehung kommt das Bild in Dresden dem in Dudleyhouse auffallend nah. Die Landfchaft befteht hier rechts in einer Fernficht, von durchaus nordifchem Stil. Um 1600 galt Cavaliere Nicolò de Gaddi in Florenz für den Befitzer des Originals, wonach Allori's Copie in den Uffizien zu Florenz (No. 1149) gemalt ift. Das Dresdner Bild ift auf vergoldetes Kupfer gemalt, wie an einigen lädirten Stellen leicht zu erkennen ift. Es exiftirt kein auf Kupfer gemaltes italienifches Bild aus der Zeit des Correggio. In Iwan Lermolieff's epochemachenden Unterfuchungen über Correggio (fiehe von Lützow, Zeitfchrift für bild. Kunft X, S. 333) ift darauf als ein äufseres Merkmal für die Nichtbeglaubigung des Dresdner Bildes hingewiefen. Nach einer Bemerkung auf der Rückfeite deffelben wurde das Gewand der Magdalena 1840 ausgebeffert. Die blaue Farbe deffelben ift in ihrer urfprunglichen Qualität offenbar noch erhalten. Diefes Blau ift in keinem Bilde des Correggio oder auch nur feiner Zeit wiederzufinden. Es ift die Lieblingsfarbe der eleganten Niederländer, einer viel fpäteren Zeit vom Schlag der Adriaen van der Werff. Die minutiöfe Ausführung in den Händen mit den aufgefetzten Reflexen in den Nägeln fteht dem Gefchmack eines italienifchen Cinquecentiften eben fo fern, wie fie bei einem Feinmaler des fiebzehnten Jahrhunderts natürlich ift u. a. m. Gewifs ift die feit dem achtzehnten Jahrhundert traditionelle Bewunderung des Bildes in eben diefem Charakter der Malerei begründet gewefen; aber fchon feit Jahren wird der Glaube daran wenigftens von namhaften Kennern nicht mehr getheilt.

16) Die Bilder werden folgendermafsen im Mantuaner Archiv aufgeführt: E più due quadri de la porta ne la entrata, di mano del già Antonio da Correggio, in uno de quali è dipinta l'istoria di Apollo e Marsia, ne l'altro à tre Virtù, cioè Giustizia et Temperanzia (e Fortezza) le quali insegnano ad un fanciulto misurare el tempo a ciò possa esser coronato di lauro et aquistare la palma. [Descrizione di alcuni oggetti d'arte posseduti da Isabella Estense marchesa di Mantova, ed esequita circa alla metà del secolo decimo sesto, intitolandole uno inventario.] Siehe: Delle Arti ed Artefici di Mantova. Notizie raccolte et illustrate da Carlo d'Arco. Montova 1857. Vol. II, pag. 134, No. 174.

17) Nach Burckhardt, Cicerone 3. Aufl. S. 701 hätte Correggio in nahen Beziehungen zu dem Bildhauer Antonio Begarelli von Modena (etwa 1498—1565) geftanden, »wobei man nicht einmal genau fagen kann, welcher Theil der gebende war«. Diefes Urtheil ift meiner Anficht nach dann zutreffend, wenn man hier »Garofalo« ftatt »Correggio« lieft.

LXXV—LXXVII.

DIE MALERSCHULE VON BOLOGNA:
DIE CARACCI. GUIDO RENI. DOMENICHINO. ALBANI. GUERCINO.

Von

Hubert Janitschek.

DIE MALERSCHULE VON BOLOGNA.(*)

I. Die Caracci.

Lodovico, geb. in Bologna 1555; geft. dafelbft 1619.
Agoftino, geb. ebenda 1557; geft. in Parma 1602.
Annibale, geb. ebenda 1560; geft. in Rom 1609.

In zwei Jahrhunderten raftlofer Entwickelung hatte die italienifche Malerei den ganzen Umfang der Aufgaben, welche die moderne Cultur der künftlerifchen Darftellung ftellte, gelöft. Von dem Zuge frifcher Begeifterung getrieben war man jedem Problem mit Muth und Kühnheit aber auch mit Gewiffenhaftigkeit und Strenge gegen fich felbft entgegengetreten und ruhte und raftete nicht, bevor man es überwunden hatte. Von der Antike war man ausgegangen; doch bald hielt man Einkehr bei der Natur in dem Bewufstfein, dafs man auf fo ebenem Wege nicht auf die Höhe gelangen könnte. Und fo lange rang nun der Künftler mit der »grofsen Werkmeifterin aller Dinge«, bis er in alle ihre Geheimniffe gedrungen war; und nun erft, als Vertrauter der Natur, war er wieder zur Antike zurückgekehrt, um von ihr zu lernen, wie man die Wahrheit der Herbheit entkleidet und der Strenge die Anmuth zur Genoffin gibt. Wie lange aber konnte die Malerei auf folcher Höhe verweilen? — Im natürlichen wie im geiftigen Leben herrfcht mit gleicher Strenge das Gefetz, dafs die höchfte Stufe des Aufgangs zugleich die erfte des Niedergangs ift. So lange noch zu erwerben, zu erringen ift, werden die Kräfte zu höchfter Energie getrieben, fie meffen fich an der künftlerifchen Aufgabe, der Geift mufs fich ganz mit ihr identificiren, da es ihm ja obliegt, den finnlichen Leib ihr zu fchaffen. — Ift aber ein grofses Erbe von Formen und technifchen Errungenfchaften angehauft, fo drängt fich bald eine Generation heran, mit diefem unbedachtfam und verfchwenderifch zu fchalten; die künftlerifche Energie wird fchlaffer, das innere Feuer erlifcht, und je mehr man fich befreundet mit den von Anderen erworbenen Gütern, um fo entfremdeter wird man den Gefetzen, welche das Ausreifen des Ganzen und des Einzelnen des Kunftwerkes beftimmen, und den Bedingungen und Forderungen, welche das Material bei der Umfetzung der Conception in die finnliche Form ftellt. Dafs

aber der Verfall, welcher auf die Blüthe folgte, ein fo fchneller war, findet feine theilweife Erklärung nur in dem Siege Michelangelo's über Raffael. Michelangelo's fturmvoller Idealismus überwand die Geifter; bald aber vermochten diefe feinen geiftigen Intentionen nicht mehr zu folgen, und was bei ihm naturnothwendige Formenfprache für feine Seelenbekenntniffe, ward bald nur um feinerfelbft willen bewundert und nachgeahmt.

»Die Flamme freilich ift verfchwunden,
Doch ift mir um die Welt nicht leid,
Hier bleibt genug Poëten einzureihen,
Zu ftiften Geld- und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigftens das Kleid.«

Was aber beginnen mit diefen gewaltigen Hüllen? Man reckte und dehnte fich darin, man erhitzte die Einbildungskraft, doch wenig verfchlug dies. Man wurde leer, wenn nicht lügenhaft im Inhalt und demgemäfs auch unwahr, roh in der Form. Das Letztere wurde noch durch äufsere Urfachen gefördert. Wenn das äfthetifche Bedürfnifs mehr und mehr fchwand, fo erzeugte der kirchliche Eifer der Gegenreformation eine um fo ftärkere oftentative Devotion, und nicht geringere Fortfchritte machte die Neigung zum Luxus. Das Eine wie das Andere mufste von bedeutendem Einflufs auf die Quantität der Kunftproduction werden. Der Befteller fah dabei — entfprechend dem alexandrinifchen Zuge der Zeit — eigentlich nur auf die »bella invenzione« und auf die Billigkeit der Herftellung; der Künftler fuchte fich durch Fingerfertigkeit fchadlos zu halten. Die zahllofen Malereien von ca. 1540 an, mit welchen man Kirchen und Profangebäude fchmückte, zeigen alle mehr oder minder den gleichen Charakter: die kecke Waghalfigkeit, die weder auf den Umfang der zu Gebote ftehenden künftlerifchen Kraft, noch auf die Gefetze, welche die Würde des Kunftwerks und das künftlerifche Material vorfchreiben, Rückficht nimmt. Vafari hatte noch gute Intentionen und einen nicht geringen Grad künftlerifcher Begabung, es war nur die Vielgefchäftigkeit, die ihm die Selbfterkenntnifs verwehrte und ihn fo eine künftlerifche Art verfolgen liefs, die feinem Naturell fremd war. Die eigentlichen Apoftel des Manierismus waren die Brüder Zuccari, namentlich Federigo, der unglücklicher Weife berufen ward, fich an die Spitze einer Reformbewegung zu ftellen, die von der neugegründeten Akademie San Luca in Rom ihren Ausgangspunkt nehmen follte. — In Florenz trat der Manierismus am gemäfsigften auf; um fo vorlauter aber in Mailand, Rom, Neapel. In Venedig behielten die realiftifchen Traditionen noch immer die Oberhand, fo fehr Tintoretto's Einflufs dem Manierismus zutrieb.

Da erhob fich plötzlich gegen das aufgebaufchte Pathos, gegen die Schablonifirung der Formen eine doppelte Reaction; auf der einen Seite forderte man Naturtreue, die felbft vor dem Cynismus nicht zurückfchrak, und dazu Einkehr auch in die niederften Regionen des Lebens; auf der andern Seite dagegen hiefs es: Wahrung des idealen Elementes, doch Rückkehr auf dem Wege künftlerifcher Erziehung zur Einfachheit, Wahrheit und Schönheit, zur Strenge und Gründlichkeit der grofsen Cinquecentiften. So follte nach einem kurzen, aber lärmenden Interregnum der Epoche der Genialität eine Herrfchaft des Talentes folgen, die mit Ernft und Gründlichkeit daran ging, was Lehrbares in den Schöpfungen der

grofsen Zeit vorhanden, für jene Gegenwart und für die weitere Zukunft fruchtbar zu machen.

Es liegt auf der Hand, dafs eine Richtung, deren fchöpferifche Thätigkeit mit folcher Entfchiedenheit unter die Herrfchaft didaktifcher Prinzipien fich ftellte, viel von der Naivetät der Naturanfchauung, der Jungfräulichkeit der künftlerifchen Conception und dem Intim-Perfönlichen, welches die Technik der Meifter des Quattrocento und der grofsen Zeit des Cinquecento charakterifirt, einbüfsen mufste. Dafs man den Stoffen nicht mehr unbefangen gegenübertrat,



Selbftbildnifs des Annibale Caracci.

lag fchon in der veränderten geiftigen Richtung der Zeit. Man verftand den Geift der Antike nicht mehr, wenn man auch noch viel Freude an den antiken Fabeln hatte. Es ift bezeichnend, wie Ammanati, deffen Jugend noch in die goldene Zeit fiel, in feinem Alter die Mitglieder der florentinifchen Akademie befchwor, von jeder Darftellung des Nackten, als den Gefetzen der Religion und Sittlichkeit widerfprechend, abzulaffen (Guhl, I. S. 455). Nicht anders ftand es um die kirchliche Malerei und Sculptur. Wie aus dem kirchlichen Leben felbft die Unbekümmertheit, die Sicherheit in Folge der Reformation und Gegenreformation gefchwunden und an deren Stelle fcharfe Polemik und tendenziöfe Macht-

reprafentation getreten war, fo trat auch in der kirchlichen Kunft der religiöfe Sinn nicht ohne Leidenfchaft auf, aber feine Manifeftationen waren nicht frei von der aufgebaufchten Rhetorik der Kathederdisputanten oder der myftifchen Verzücktheit heiliger fpanifcher Fanatiker. Zwifchen den Meiftern religiöfer Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts und der neuen Periode herrfchte ein ähnliches Verhältnifs, wie zwifchen den menfchlich fchönen Individualitäten einer Catarina von Siena, Franciscus von Affifi und den exaltirten Eiferern Ignatius von Loyola oder der Nonne Therefia.

Die neue Richtung der Kunft fand ihren Ausgangspunkt in keiner der neugegründeten ftaatlichen Akademien, fondern in den Privatbeftrebungen einiger Meifter, welche ein fchönes Talent, verbunden mit gutem Wollen, Gewiffenhaftigkeit und ausdauernder Arbeitskraft in den Dienft der Kunft ftellten. Es find dies die Caracci und die von ihnen begründete Schule, welche nach ihrem Ausgangsorte die Bolognefifche genannt wird.

In Bologna war nicht blofs die gelehrte Bildung zu Haufe; feit dem Erwachen der Kunft hatte diefe Vertreter von hervorragender Bedeutung in allen ihren Zweigen in jener Stadt aufzuweifen. Selbft die Reprafentanten des Manierismus, welche Bologna ftellte, waren an Solidität ihren übrigen Richtungsgenoffen voraus. Ich nenne nur Lorenzo Sabbatini (ft. 1577), Bart. Pafferotti (ft. 1592), Profpero Fontana (ft. 1597) und vor Allen Pellegrino Tibaldi (ft. 1591), den ein beharrliches liebevolles Naturftudium ftets davor fchützte, hohlem Pathos anheimzufallen.

Die Familie der Caracci war wohl bolognefifchen Urfprungs, doch die Väter unferer Künftler hatten längere Zeit in der Fremde zugebracht, ehe fie wieder dauernden Aufenthalt in Bologna nahmen. So wurden denn am 21. April 1555 dem Fleifchhauer Vincenzo Caracci, der aus Mailand nach Bologna zurückgekehrt war, ein Sohn Lodovico geboren. Antonio aber, ein Vetter des Vincenzo, der das Schneiderhandwerk, zuerft wahrfcheinlich in Cremona, dann aber in Bologna geübt hat, erhielt zwei Söhne, Agoftino, geboren am 15. Auguft 1557, und Annibale, geboren am 3. November 1560. (²) Lodovico wurde von Anfang an zur Malerei beftimmt; er trat als Lehrling in die Werkftätte des Profpero Fontana. Lodovico's Talent fcheint nicht bald zu Tage getreten zu fein; fein Lehrer erklärte ihm, es wäre beffer für ihn, fich einer anderen Befchäftigung zuzuwenden, als Maler werde er kaum Erfolge erzielen. Lodovico aber harrte aus; es ift ja wahr, er war kein ftürmifches Naturell, und jenes Genie mangelte ihm, das eine neue Offenbarung in die Welt bringt, aber feinen Gefchmack in Erkenntnifs und Beurtheilung der Werke Anderer, Befcheidenheit gegenüber der eigenen Begabung und damit im Zufammenhang eifriges unablaffiges Studium und ein von Eigenliebe freies Urtheil über die eigenen Leiftungen, das liefs den Künftler bald an einem Ziele anlangen, wo er fich feinen Zweiflern und Verkleinerern um eine gute Wegeslänge voraus fand. Nachdem die erften Lehrjahre vorüber, ging Lodovico zunächft nach Florenz, wo er in der Werkftatte des Domenico Crefti, gen. Paffignano, arbeitete, eines discreten florentinifchen Malers, der ftark unter dem Einfluffe des Andrea del Sarto ftand, — von da nach Parma, wo namentlich Correggio und deffen etwas affectirter Schüler Francesco Mazzola, gen. Parmeggianino, auf ihn wirkten. Von Parma ging Lodovico über Mantua nach Venedig, wo Paolo Veronefe und Tintoretto feine Lieblinge wurden; mit Tintoretto, der fehr nachhaltig auf ihn wirkte, trat er auch in perfönlichen Verkehr.

Nach folcher Wanderung kehrte der junge Künftler mit reichen Studienfrüchten ausgeftattet in die Vaterftadt zurück; am 23. März 1578 ftellte er das Anfuchen in die Compagnia de' Pittori von Bologna aufgenommen zu werden.

Unterdeffen hatten auch feine Verwandten Agoftino und Annibale ähnliche Wege eingefchlagen. Agoftino hatte die erfte Lehrzeit in der Werkftätte von Lodovico's Lehrer Prospero Fontana zugebracht; von da trat er in das Atelier des Bart. Pafferotti und endlich unterordnete er fich der Leitung des Domenico Tibaldi, der als Architekt feinem Vater Pellegrino zur Seite ftand, daneben aber als Kupferftecher grofsen Ruf genofs. Wo Annibale feine erfte Lehre empfing; ift unbekannt; möglich, dafs er bis zur Rückkehr des Lodovico nach Bologna in der Werkftätte von deffen unbegabtem Bruder Paolo arbeitete. Sobald aber Lodovico in Bologna fich fefshaft gemacht hatte, nahm diefer den Annibale, deffen bedeutendes künftlerifches Talent er fchnell wahrgenommen hatte, in fein Haus.

Annibale und Agoftino waren zwei durchaus verfchieden geartete Naturen. Das Künftlerblut flofs durch die Adern Agoftino's nicht fo rafch und feurig wie durch die Annibale's — Agoftino war mehr Gelehrter; er grübelte gern und viel über die Mittel und Ziele der Kunft und verlor darüber, wie es in folchem Falle zu gefchehen pflegt, die Fähigkeit, rafch zuzugreifen. Kam er auf diefe Weife fchon viel fchwerer als Annibale vom kritifchen Raifonnement zur künftlerifchen That, fo war auch der künftlerifche Procefs bei ihm kein unbekümmerter, fondern von fteter kritifcher Analyfe begleitet. Lodovico nahm es bald wahr, welche günftigen Refultate aus einer verftändigen Combination fo verfchieden gearteter Krafte und Naturen unter verftändiger Leituug fich ergeben müffen; bevor er aber hier eingriff, follten die Beiden erft ihre künftlerifche Erziehung in der Fremde vervollftändigen. Agoftino war zunachft noch durch eine begonnene Arbeit in Bologna zurückgehalten; fo trat denn vorläufig Annibale allein die Wanderung an, um fich zunächft nach Parma zu begeben. Kaum angekommen fchrieb er an Lodovico (dat. 18. April 1580): »Und nun hielt es mich nicht länger und ich mufste mir die grofse Kuppel anfehen, die fie mir fo vielmals anempfohlen haben, und in der That blieb ich ftarr vor Erftaunen, als ich dies gewaltige Werk erblickte, an dem jede Einzelheit fo vortrefflich verftanden und auf den Anblick von unten nach oben berechnet ift und dabei immer mit folchem Gefchmack und folcher Anmuth und mit einem Colorit, das wahrhaft Fleifch fcheint! Bei Gott, weder Tibaldo (Pellegrino de' Tibaldi) noch Niccolino (Niccolo dell' Abbate) noch, ich ftehe nicht an es zu fagen, Raffael felbft haben je Aehnliches gefchaffen.« Nur mit der Begeifterung Lodovico's für Parmeggianino war er nicht ganz einverftanden: »Auch Euer Parmeggianino — fo fährt er fort — möge fich nur zufrieden geben, denn ich fehe jetzt, dafs er von diefem grofsen Manne (Correggio) die Nachahmung aller Grazie unternommen hat, aber er ift noch fehr weit davon entfernt, denn die Kinder des Correggio athmen und leben und lachen mit folcher Anmuth und Wahrheit, dafs man felbft mit ihnen lachen und heiter werden mufs«. — Und in einem zweiten Briefe (dat. 28. April 1580) urtheilte er noch härter und treffender über den Nachahmer Correggio's: Er (Parmeggianino) könne mit diefem doch nicht verglichen werden, »denn die Bilder des Correggio find eben feine Gedanken und Erfindungen gewefen; man fieht dafs er fie aus feinem Kopfe genommen und aus fich felbft erfunden hat, indem er fich dann blos durch das Modell berichtigte. Die Andern haben fich alle auf etwas, was

nicht ihr Eigen war, geftützt; der Eine auf's Modell, der Andere auf die Statuen, ein Dritter endlich auf Stiche: alle Werke der Andern find dargeftellt, wie fie fein könnten, die Werke diefes Mannes (Correggio's) aber wie fie in Wahrheit find.« Neben Correggio bewunderte er am meiften Tizian, von dem er fchon einige Werke dort oder anderswo gefehen. haben mufs, da er fchreibt: »und wenn ich nicht noch deffen (Tizian's) Werke in Venedig zu fehen bekomme, fo fterbe ich nicht zufrieden.« Die künftlerifche Energie, das Selbftvertrauen des Jünglings regte fich aber noch zu mächtig in ihm, als dafs er fich mit eklektischen Plänen fchon hätte befreunden können: »Ich kann fie (Tizian und Correggio) indefs nicht mit einander verbinden und will es auch nicht; mir gefällt jene Einfachheit und Reinheit, die wahr ift und nicht blofs wahrfcheinlich. Sie ift natürlich, nicht künftlich noch gezwungen. Jeder verfteht dies auf feine Weife; ich verftehe es fo; ich kann es zwar nicht in Worten ausdrücken, aber ich weifs wie ich es zu machen habe, und das ift genug«. Annibale mahnte auch, dafs Agoftino komme, um an feinen Genüffen und Studien Theil zu nehmen. Agoftino entfprach diefer Mahnung, fobald er nur den Stich einer Stadtanficht von Bologna, vollendet hatte. Das war noch 1581. Einige vorzügliche Copien nach Correggio's Fresken in der abgebrochenen Tribuna von S. Giovanni find uns als Denkmal diefes erften gemeinfamen Aufenthalts in Parma (jetzt in der dortigen Pinakothek) zurückgeblieben und zwar von Annibale: die gekrönte Maria, der Heiland, Johannes d. T.; von Agoftino: die Halbfigur der Madonna, muficirende Engel, die Köpfe von St. Benedict und Maurizius. Von Parma begaben fich die Beiden nach Venedig. Tizian war nicht mehr am Leben; der 63jährige Tintoretto aber, der um 10 Jahre jüngere Paolo Veronese, dann Jacopo Baffano ftanden in rüftiger Thätigkeit. Mit diefen drei Künftlern traten fie auch in perfönlichen Verkehr. Paolo wirkte fascinirend auf Annibale; er bekannte feinem Bruder, Paolo fei doch der erfte Menfch der Welt, felbft Correggio übertreffe er in vielen Dingen, weil er lebensvoller (piu animoso) und an Erfindung reicher fei als diefer. Ueber Tintoretto machte er die treffende Bemerkung: Ich habe Tintoretto gefehen, bald dem Tizian ebenbürtig, bald kleiner als — Tintoretto. Baffano fetzte ihn und feinen Bruder Agoftino durch ein perfpectivifches Virtuofenftückchen, das fie in feinem Atelier fahen, in grofse Verwunderung. — Agoftino war mehr mit dem Grabftichel als mit dem Pinfel befchäftigt; Annibale copirte Tizian's Meifterbild, den »Tod Peters, des Märtyrers«.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1582 kehrten Agoftino und Annibale nach Bologna zurück — galt es ja doch nun, in der Heimath fich eine fefte Stellung zu erobern, was bei den zahlreichen Gegnern und Nebenbuhlern nicht ohne fchweren Kampf ablaufen konnte. Ihr erftes gemeinfames Debüt war kein befonders glückliches. Lodovico, der in Bologna fchon ein gewiffes Anfehen befafs, hatte es durchgefetzt, dafs der Graf Filippo Fava ihm und feinen Vettern den Auftrag ertheilte, in feinem Palafte gegenüber der Kirche Madonna di Galliera zunächft den Hauptfaal mit Fresken zu fchmücken. Das gefchah in Form eines Friefes, der an den Langfeiten in je fünf, an den Schmalfeiten in je vier Compartimente getheilt war; die einzelnen Compartimente werden durch Gefimsträger in Chiaroscuro auseinandergehalten; den Stoff gab der Mythus von Iafon und den Argonauten. Die Anordnung und Vertheilung des Stoffes, dann die Figuren in Chiaroscuro bilden den Antheil des Agoftino; für das Uebrige



Bekehrung des h. Paulus. Von Ludovico Caracci. Pinakothek in München.

find Lodovico und Annibale verantwortlich zu machen. Es mangelt diefen Malereien jede Wirkung; in bedeutender Höhe angebracht, dabei fehr figurenreich und ohne Gefchick in der Compofition, können fie als eigentliche Wandgemalde doch nicht gelten, und als Friesdecoration wirken fie zu unruhig, ja verworren. Das Befte darin find die landfchaftlichen Hintergründe. Günftiger ift die Wirkung der Malereien im anliegenden Zimmer; wiederum ift die Form eines Friefes gewählt, der an den Langfeiten in je vier, an den Schmalfeiten in je zwei Compartimente zerfallt. Der Gegenftand der Darftellungen ift Virgil's Aneide entnommen. Die Compofition ift weniger überladen als im Argonautenfries; die kauernden Figuren in Chiaroscuro, welche die einzelnen Compartimente trennen, find beffer in den Raum componirt, das Ganze überhaupt in ein richtigeres Verhältnifs zur Architektur gebracht, als dies bei den Malereien des Saales der Fall ift. (3) Nicht diefe Fehler in der Compofition wurden von den Gegnern aufgegriffen und getadelt; der Angriff kehrte fich nach einer andern Seite hin. Annibale hatte einen kraftigen regen Naturfinn; er liebte es damals noch, feine Modelle dem wirklichen Leben zu entnehmen; auf den Strafsen, vor den Thoren der Stadt, überall gab es Beute für fein Skizzenbuch — ein Denkmal diefer Neigung find die in aller realiftifcher Treue nach dem Leben gezeichneten Strafsenfiguren Bologna's. (4) Diefe derbe Naturanfchauung bricht auch in feinem Antheil an den Malereien im Palazzo Fava durch. Das war es, wogegen fich der Zorn der Manieriften wandte; die Figuren in diefen Hiftorien — hiefs es — feien nur maskirte Lafttràger, nackte Bettler ohne jeden Adel der Linien. Die manieriftifche Richtung war damals noch zu ftark, als dafs folcher Tadel, überhört worden wäre und es darf uns daher nicht wundern, dafs die Caracci von einiger Zaghaftigkeit ergriffen wurden. Dann freilich tröfteten fie fich wieder mit Columbus oder Brunellesco, deren grofses Beginnen zuerft ja auch nur verachtlichem Gelachter begegnete. So harrte man denn aus; man malte zu jedem Preife, nur um für die vertretene Richtung Propaganda zu machen. Allgemach trat bei Annibale der Einflufs der Maximen Lodovico's immer ftärker auf: die Naturformen durch das Studium der grofsen Meifter zu läutern, zu idealifiren; alle drei waren nur von dem Einen Beftreben erfüllt, die Kunft von der Herrfchaft der Phrafe und des erlogenen Pathos zu befreien und fie zur Einfachheit und Wahrheit wieder zurückzuführen.

Um für dies neue Kunftevangelium eine kraftigere Propaganda machen zu können, fafste man den Plan, eine Akademie zu gründen; das Lehren follte für die Gründer nur die Fortfetzung eifrigen Lernens fein. Der Plan dürfte im Kopfe Agoftino's feinen Urfprung gehabt haben, und kaum ware für die Realifirung desfelben eine gefchicktere Perfönlichkeit zu finden gewefen, als eben er es war. Agoftino hatte fich, entfprechend feinen Neigungen, zum vollendeten Literaten herausgebildet. Er las die alten Autoren, gloffirte Virgil und Tacitus, war ein genauer Kenner der modernen Literatur und trat felbft mit Erfolg als Dichter auf; was aber die Theorie der Kunft betrifft, fo war er nicht minder in äfthetifchen Fragen bewandert, wie in Anatomie, Perfpective, Farbenlehre und dergl. So trat denn die Akademie unter dem Namen »Degli Incaminati« ins Leben, als deren Haupt Lodovico angefehen wurde. Eine reiche Sammlung von Gipsabgüffen antiker Werke — namentlich Reliefs und Büften — wurde angefchafft; nach Handzeichnungen bedeutender Meifter wurde eifrig gefucht; Agoftino forgte für eine umfangreiche Bibliothek und eine Medaillenfammlung. Dem lebenden

Modell wurde eine nicht mindere Sorgfalt zugewendet; man ſetzte einen Ruhm darein die ſchönſten männlichen und weiblichen Geſtalten für das Studium aufzufinden. Der Lernende ſollte aber nicht bloſs die genaue Kenntniſs der Körperoberfläche gewinnen; am Secirtiſch demonſtrirte der tüchtige Anatom, Dr. Lanzoni, öffentlicher Lector an der Univerſität, die Geſetze der Anatomie und Agoſtino unterſtützte deſſen Lehre durch die Anfertigung eines anatomiſchen Atlaſſes.(*) In Folge des Anſehens, das Agoſtino in den Gelehrtenkreiſen von Bologna genoſs, förderten bald die bedeutendſten Geiſter Bologna's die Akademie mit ihrem Einfluſs. Den abendlichen Disputationen, die kunſttheoretiſchen Gegenſtänden gewidmet waren, pflegten beizuwohnen Ulyſſe Aldovrandi der »Plinius von Bologna«, der Aſtronom und Geograph Antonio Magini, Dempſter, der gelehrte Verfaſſer der Etruria regalis, Melchiorre Zoppio, einer der berühmteſten Lehrer der Philoſophie jener Zeit und Gründer der Accademia de' Gelati, die Dichter Ceſariano Rinaldi, Claudio Achillini, Preti und Giamb. Marini, von welchen namentlich Letzterer ſich dauernden Ruhm erwarb.

Das künſtleriſche Programm aber, welches die Akademie verfolgte, iſt in dem Sonett dargelegt, welches Agoſtino an den bologneſiſchen Maler Niccolo dell' Abbate richtete:

Chi farsi un bon pittor cerca e desia,
Il disegno di Roma habbia allo mano,
La mossa coll' umbrar Veneziano
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro e sovrano
E di un Raffael la giusta simetria.

Del Tibaldi il decoro e il fondamento
Del dotto Primaticcio l'inventare
E un pò di gratia del Parmigianino . . . .
Ma senza tanti studj e tanto stento
Si ponga sol l'opre ad imitare
Che qui lascioci il nostro Nicolino.

Die Schmeichelei der drei letzten Zeilen gehört nun allerdings nicht mehr zur Sache, mit dem Uebrigen meinte man es aber ſehr ernſt, nur daſs zum Glücke das angeborne Naturell die Grenzen dieſes Programms nicht allzu genau einhalten lieſs.

In dieſer Periode arbeiteten die Caracci vielfach gemeinſam; einem neugierigen Frager, was denn das Sondereigenthum jedes Einzelnen an einem beſtimmten Bilde ſei, antwortete Annibale in ſeiner gewohnten ſchroffen Art: Es iſt eben ein Werk der Caracci und wir Alle haben es gemacht. Selbſtändige Arbeiten Lodovico's aus jener Zeit ſind eine Pietà al fresco in der Capelle S. Andrea in S. Domenico zu Bologna (der Reſt eines gröſseren Cyklus) und zwei Oelbilder, eine undatirte Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Franciscus (früher in der Kirche degli Scalzi, jetzt Pinakothek Nr. 48) und eine Madonna von Heiligen und muſicirenden Engeln umgeben (von 1588, früher Kirche der Convertiten, jetzt Pinakothek Nr. 42). Hier kämpfen manieriſtiſche Lehrtraditionen, doch verbunden mit gründlicher Zeichnung, mit den Sympathien Lo-

dovico's für Correggio, deffen Einflufs fich nicht nur in den verfuchten Helldunkel-Effecten, fondern auch in dem Formentypus der Madonna kund gibt; die finnliche Grazie Correggio's ift freilich der fchroffen Mannlichkeit Lodovico's unzugänglich. Auch Annibale liefs abwechfelnd Correggio und Paolo Veronefe auf fich wirken; feine eigene frifche Natur kam im Tafelbild viel weniger zum Durchbruch als im Fresco. Das zeigt ebenfo feine Affunta in Dresden, die er 1587 für die Brüderfchaft des hl. Rochus in Reggio malte, wie eine Pietà, welche früher auf dem Hauptaltar der Capuzinerkirche in Parma fich befand und jetzt in der dortigen Galerie aufgeftellt ift (Nr. 169). Hier wie dort herrfcht der Einflufs Correggio's, ganz paolesk dagegen ift eine Affunta in der Galerie in Bologna (Nr. 38, früher S. Francesco), die jener Zeit des Experimentirens zugewiefen werden mufs; in einer Santa Converfazione endlich aus eben diefer Zeit (Bologna, Pinakothek Nr. 37) ift das Programm des Agoftino in einer Weife erreicht, wie dies nur immer bei gutem Willen und tüchtigen Können möglich ift. Agoftino, der immer mehr mit dem Grabftichel befchäftigt war als mit dem Pinfel, malte 1586 für Parma gleichfalls eine Santa Converfazione (Galerie Farnefe Nr. 188), welche in der Compofition und der Auffaffung der Charaktere, in dem vornehmen Faltenwurf der Gewandung durchaus an die grofsen Venezianer erinnert; die Farbengebung aber zeigt ein erfolggekröntes Streben, die Klarheit und den Zauber von Correggio's Helldunkel zu erreichen.

Es folgt nun wieder ein gemeinfames Werk der Caracci: die Fresken in einem Saale des Palazzo Magnani.(6) Der Palazzo Magnani war von Domenico Tibaldi feit 1577 erbaut worden; Ludovico erhielt den Auftrag, mit feinen beiden Vettern einen oberen Randftreif im Saale mit den Darftellungen aus dem Mythus von Romulus und Remus zu fchmücken. Der Streif wurde in vierzehn Compartimente getheilt, die von einander durch Gefimsträger, welche wieder von Putten umfpielt find, in Chiaroscuro getrennt werden. Eine Scheidung des Eigenguts jedes Einzelnen wage ich nicht vorzunehmen; Malvafia verfucht eine folche, doch erfcheint mir diefelbe fehr willkürlich. Ich glaube, dafs Agoftino's Antheil in der Hauptfache im Ornamentalen zu fuchen ift, das ganz feine Präcifion der Zeichnung aufweift. Auch die Anordnung und Vertheilung des gefchichtlichen Stoffes, die mitlaufenden knappen lateinifchen Infchriften dürften auf ihn zurückzuführen fein. Am eheften vermag man den Arbeitstheil von Annibale und Ludovico zu fondern; Ludovico liebt mächtige Verhältniffe, feine Zeichnung ift ftreng, aber feine Formen find etwas aufgebaufcht; dagegen bewegt fich Annibale im Fresco frei von jedem Pathos, er ift von anmuthiger Natürlichkeit, die auch manchen derben Zug unterlaufen läfst.

Nach Vollendung diefer Arbeit, im Jahre 1589, ging Agoftino nach Venedig, um die grofse »Kreuzigung« Tintoretto's in der Scuola di San Rocco zu ftechen. Er liefs fich dabei einige Freiheiten in der Wiedergabe des Originals zu Schulden kommen; doch Tintoretto felbft war fo entzückt über die Arbeit, dafs er beim erften Anblick derfelben Agoftino umarmte und küfste und ihm fagte, er habe in der Wiedergabe das Original übertroffen.

Agoftino verweilte gerne in Venedig; Liebe und Freundfchaft feffelten ihn an diefe Stadt. Schon während feines erften Aufenthalts hatte er mit einer Venezianerin, Ifabella, die im Pfarrbezirke Sta. Lucia wohnte, ein intimes Verhältnifs angeknüpft; ein Sohn, der hochbegabte Antonio, war die Frucht deffelben.

Auch in den Literaten- und Künſtlerkreiſen Venedigs beſaſs Agoſtino zahlreiche Freunde; bei den Carnevalsaufzügen machte ihn ſein immer ſchlagfertiger Witz zum Liebling des Volkes.

Um dieſe Zeit malte Annibale eine Santa Converſazione (Maria mit dem Kinde, umgeben von den Heiligen Franciscus, Johannes und Matthäus), die ſich jetzt in der Dresdener Galerie (Nr. 451) befindet. Sie iſt gezeichnet: Hannibal Carractius f. Bon. 1589.

Eine Reihe von Oelbildern, deren Entſtehung in dieſe Zeit fällt, zeigt dann alle drei Künſtler auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei auf einer Höhe, die ihrer Begabung entſprach. Das frühere Schwanken der Formenbildung,



Satyr und Nymphe. Von Lodovico Caracci. Ehemals in der Galerie Pourtalès.

wie es durch den Verſuch eines Anſchluſſes an dieſen oder jenen Meiſter hervorgebracht wurde iſt kaum mehr merkbar; bei ſichtlichem Streben, die Vorzüge und Eigenheiten einzelner Meiſter zu verbinden, hat doch das eigene Naturell nun eine ſolche Kräftigung erreicht, und iſt der Naturſinn, namentlich der Annibale's, ein ſo friſcher und reger, daſs dieſe Schöpfungen nicht mehr den Charakter akademiſcher Exercizien tragen, ſondern von geiſtiger Eigenart der Künſtler Zeugniſs ablegen. Oft weiſs Lodovico in ſeinem Anſchluſs an die Natur nicht Maſs zu halten, wie denn z. B. die jener Zeit angehörige »Predigt des h. Johannes« (für die Certoſa gemalt 1591, jetzt in der Pinakothek in Bologna Nr. 46), in der Formengebung bedenklich an den Naturalismus der Neapolitaner gemahnt, während er in der Farbe correggeske Wirkungen anſtrebt; dagegen zeigt die »Viſion des h. Hyacynth« (früher in S. Domenico in Bologna, jetzt im Louvre Nr. 141) liebenswürdige Sammlung und Maſshalten in jeder Richtung. In Fresco malte Ludovico in dieſer Zeit (1592) das »Gaſtmahl im Hauſe

Simons« in der Forefteria von S. Michele in Bosco, und ebendort (an der Decke) die »Vifion des h. Petrus«. Von beiden Werken ift heute wenig mehr zu fehen. — Auch Agoftino war damals für das Klofter S. Michele in Bosco befchäftigt. Für eine Kapelle der Kirche diefes Klofters führte er die »Letzte Communion des h. Hieronymus« aus (vgl. die Abbildung) — ein Werk, das eifriges Naturftudium verräth, dem aber ein klafficiftifcher Zug temperirend zur Seite fteht. Domenichino, der fpäter den gleichen Stoff behandelte, ift energifcher im Ausdruck der feelifchen Vorgänge und ungleich prächtiger in der Farbe; aber Agoftino's Werk behält auch daneben in Folge der gründlichen Zeichnung, der fchlichten Wahrheit im Ausdruck des Affekts, der delicaten coloriftifchen Haltung feinen befonderen felbftändigen Werth. Von Annibale feien drei gröfsere Tafelbilder aus jener Periode angeführt; für die Kapelle der Notare in der Kathedrale von Reggio (Aemilia) malte er eine Madonna, welche der h. Catharina und dem h. Lucas erfcheint (gezeichnet: Annibal Carractius F. M. D. XCII., jetzt im Louvre Nr. 121), für die Familie Lucchini eine »Auferftehung Chrifti« (gez.: Annibal Carractius Pingebat. M. DXCIII., jetzt im Louvre Nr. 125); endlich für die Confraternität S. Rocco in Bologna: »Das Almofen des h. Rochus« (jetzt in der Dresdener Galerie Nr. 452). Alle drei Werke zeigen den Künftler im Oelbilde auf einer Höhe, über die ihn feine weitere Entwickelung kaum mehr hinaus führte. In fchönem Wetteifer neben einander wirkend, begegnen wir dann wiederum den Künftlern im Palazzo Sampieri. In einem Saale des Erdgefchoffes malten fie in Fresco drei grofse Deckenftücke, von welchen der »Kampf eines Giganten mit Zeus« dem Ludovico, »Herakles von der Tugend ermuntert« dem Annibale und »Herakles und Atlas« dem Agoftino zugefprochen werden mufs. Ludovico's Arbeit unterfcheidet fich von denen der Vettern durch das Pathos der Formengebung, das aber nichts mit der Leerheit der Manieriften zu thun hat, fondern dem ein intenfives Naturftudium zu Grunde liegt; Agoftino ift, wie immer, diftinguirt in Formengebung und Farbe; Annibale ift mafsvoller als Ludovico, dabei frifch, natürlich — verglichen mit Agoftino haftet ihm ein plebejifcher Zug an. Bei jener Gelegenheit hat wohl auch Agoftino von Sampieri den Auftrag zu dem Bilde »Die Ehebrecherin vor Chriftus« erhalten, das fich jetzt in der Brera in Mailand (Nr. 88) befindet. Der Hergang ift in eine Halle von edelfchöner und doch prächtigen Architektur verlegt; die Action zeigt grofse Lebendigkeit ohne Verwirrung; die Formengebung ift realiftifch im Sinne der Venezianer, die Farbe noch heute von durchfichtiger Klarheit und blühender Frifche. Man wird Agoftino's coloriftifche Begabung höher ftellen müffen als die Annibale's, oder gar Lodovico's. So fehr Annibale der Farbenklarheit der grofsen Venezianer nachftrebt, fo haben doch manche feiner Bilder, namentlich in den Tiefen, einen trüben Charakter, während Agoftino ftets die Ziele feines Willens erreicht. Dagegen ift freilich Annibale's Phantafie flüffiger, fein künftlerifches Wollen durch die Reflexion nicht gebunden oder befchränkt; woher immer er feine Stoffe entlehnt, ob aus der Mythologie oder heiligen Gefchichte, immer weifs er einen Strahl liebenswürdiger Urfprünglichkeit darüber auszugiefsen. Was aber Beide an Frifche und Kraft der Phantafie befafsen, zeigt fich am klarften in ihren Landfchaften, durch welche fie die eigentlichen Begründer der modernen Landfchaftsmalerei wurden.

Die manieriftifche Richtung hatte weder Sinn noch Gefchick für das ausgeführte Landfchaftsbild; die Erwerbniffe der Umbrier und Florentiner waren auf

diefe Weife gleichfam verloren gegangen. Von den Venezianern war nach Tizian keiner mehr gekommen, der die Wege diefes grofsen Landfchafters weiter gewandelt wäre. Tintoretto hatte zwei- bis dreimal gezeigt, dafs ihm auch für diefen Zweig der Malerei eine grofse Begabung zur Verfügung ftünde; aber fein turbulenter Geift, feine raftlos arbeitende Phantafie liefs ihn nicht zu tiefer Verfenkung in das Leben der Natur kommen. Paolo Cagliari's Epopöen freudigen geiftverklärten Lebensgenuffes und Lebensüberfluffes haben ihren Schauplatz gleichfalls in keinem Natur-Arkadien, fondern in den prachtftrotzenden Sälen grofsftadtifcher Paläfte. Und diefer Naturfinn und diefe Verfenkung in die Natur follte bei den »Akademikern« zu finden fein? Die bezwingende Gewalt, wie fie bahnbrechenden Genien eigen, befitzt keiner der Caracci, in Keines Bufen wohnt jener Dämon, der den Künftler wie mit gebundenen Augen feine Bahn zu wandeln zwingt und jedes feiner Werke zu einer naturnothwendigen Schöpfung ftempelt. Aber Keinem der Caracci, und vornehmlich nicht dem Agoftino und Annibale, mangelt die Erfindungsgabe, die Senfibilität und nervöfe Lebhaftigkeit, die dem Dichter eigenthümlich ift. Man mag die oft bis zu religiöfer Inbrunft gefteigerte Gefühlswärme ihrer Heiligenbilder fich aus dem durch die Gegenreformation geweckten Pathos kirchlich-religiöfen Lebens erklären; mag ihre Behandlung antiker Stoffe nur zu oft viel von der kühlen objectiven Ruhe der Vertreter der damals aufblühenden Philologie und Archäologie an fich haben: ihren Landfchaften gegenüber wird man zugeftehen müffen, dafs darin die Natur nicht ohne innige Empfindung kopirt wurde, dafs die künftlerifche Phantafie der Natur Leben lieh vom eigenen Leben, ihre Träume in fie hineintrug und die fo am eigenen Bufen zum Leben erweckte feftzuhalten fuchte in fchönem Abbilde. — In den Landfchaften der Caracci fcheint die Frifche und Unbeflecktheit erfter Schöpfungsjugend auf der Natur zu ruhen; jede Unruhe der Linien ift gemieden, einfach-grofse Formen regieren; und dabei ift dennoch Beleuchtung und Farbe von folcher Wirkungsfähigkeit, dafs wir willenlos in jene Stimmung uns gebannt fühlen, als deren Echo das Werk erfcheinen foll. Die Menfchen, welche in die Landfchaft geftellt find, erfcheinen in derfelben als auf dem Boden ihrer natürlichen Heimat: Perfonen der heiligen Gefchichte oder der griechifch-römifchen Mythologie, Fifcher, Jäger und Hirten. So find die Caracci die wahren Vorläufer Gaspard Dughet's und namentlich des Claude Lorrain. — Nur einige unter ihren vornehmften Landfchaftsbildern feien hier erwähnt. Von Agoftino: »Felfenlandfchaft mit Badenden« in Guachefarben (im Palazzo Pitti Nr. 320). Von Annibale: »Ruhe auf der Flucht« (Petersburg, Eremitage Nr. 171; Palazzo Pitti Nr. 350; Galerie Doria Pamfili 3. Arm Nr. 14). »Affunta« (Galerie del Prado in Madrid No. 90 und Doria Pamfili 3. Arm Nr. 1). »Heimfuchung« und »Anbetung der Könige« (beide in der Galerie Doria Pamfili 3. Arm Nr. 14 und 28). »Nacktes fchlafendes Mädchen in einer Berglandfchaft« (Petersburg, Eremitage Nr. 177). »Flufslandfchaft mit Fifchern« (Petersburg, Eremitage Nr. 178; Galerie del Prado Nr. 93; Louvre No. 134); »Waldlandfchaft mit Jägern« (Louvre Nr. 135).

Lodovico zeigte wenig Neigung für die Landfchaft; feine Vorliebe concentrirte fich auf das Studium der geiftigen, pfyfifchen Natur des Menfchen; fein Pathos, das fich an den Schöpfungen Michelangelo's und Tintoretto's nährte, drängte zur Darftellung erfchütternder feelifcher Hergänge.

Das Ruhmesgeftirn der Caracci ftieg immer höher; aber die Legitimation

ihrer künftlerifchen Superiorität konnte doch nur von Rom ausgehen, denn feit den Zeiten Michelangelo's und Raffaels war diefe Stadt der Centralpunkt des künftlerifchen Lebens in Italien geblieben.

Endlich follten fie auch auf diefer Bühne ihre Kräfte erproben.

Der Herzog Ranuccio Farnefe von Parma, der genugfam Gelegenheit gehabt hatte, die künftlerifche Tüchtigkeit der Caracci kennen zu lernen, war es, der fie feinem Bruder, dem Cardinal Farnefe in Rom, empfahl, als diefer die von Giacomo della Porta erbaute Galerie feines Palaftes mit Malereien auszuftatten gedachte. Der Ruf war an Lodovico ergangen; Annibale follte ihm als Gehilfe zur Seite ftehen. Im Jahre 1597 machten fich Lodovico und Annibale auf den Weg nach Rom. Lodovico fcheint nur das Gefchäftliche der Sache erledigt zu haben; zahlreiche Aufträge feffelten ihn an Bologna. Daher wufste er es durchzufetzen, dafs an Annibale und Agoftino der Auftrag überwiefen wurde. — Die Caracci kannten Rom noch nicht; ihr Lerneifer hatte fie weit mehr nach Venedig und Parma getrieben. Agoftino freilich hatte fich längft nach den Schätzen antiker Kunft gefehnt, welche er in Rom verfammelt wufste. Beide mochten in ihrer Befcheidenheit es auch fühlen, wie fchwer es fei, auf einem Boden, auf dem Raffael gewirkt, noch Kunftwerke zu fchaffen, in welchen fie nicht blofs der Zeit, fondern fich felbft Genüge thaten.

Die Galerie hat eine Länge von 20 und eine Breite von $6^1/_2$ Meter. Die gegen den fchönen Hof gekehrte Längenwand ift von drei Fenftern durchbrochen und von vier Nifchen, die von Pilaftern eingefafst find, gegliedert. Die gegenüberliegende Wand zeigt fechs correfpondirende Nifchen, in der Mitte eine Thür; auch die beiden Schmalwände find von je zwei Thüren durchbrochen. Da an den Langwänden die Pilafter bis zum Anfatz des Gewölbes reichen, fo ftehen hier keine grofsen Flächen zur Verfügung; dies gilt ganz befonders von der Fenfterwand. Nur über den beiden Thüren der Schmalwände wird der freie Raum ausfchliefslich als Bildfläche benützt, und den gröfsten Bildraum giebt dann die Decke her. Zunächft läuft an den Langwänden, oberhalb des Simfes, auf welches das Tonnengewölbe auffetzt, eine Reihe von Darftellungen hin und zwar ein Hauptbild, an welches fich auf beiden Seiten Dreiviertel-Medaillons lehnen, dann folgt je ein kleines viereckiges Feld, endlich je ein Medaillon. An den Schmalfeiten ift die Lünette durch ein Hauptbild ausgefüllt, an welches fich Figuren in Steinfarbe lehnen. Der Scheitel des Gewölbes ift in ein grofses Mittelfeld und zwei Seitenfelder getheilt; zwei ganz fchmale Endfelder leiten dann decorativ hinab. — Agoftino Caracci und der kunftfinnige und kunftfreundliche Monfignore Giov. Battifta Agucchi ftellten das literarifche Programm feft, welches den malerifchen Darftellungen zu Grunde gelegt werden follte. Es ift charakteriftifch für jene Zeit, dafs man es nicht wagte, harmlos der antiken Mythen fich zu freuen, fondern dafs man die hausbackenfte Moral in fie hinein geheimnifst, und fo den Trieb nach der Schönheit und Heiterkeit antiken Lebens mit dem ftark eingefchüchterten chriftlichen Gewiffen in Einklang zu bringen fuchte. Die Macht der Liebe foll dargeftellt werden, ihre Allherrfchaft über die Starken (Herkules), Stolzen (Anchifes), Keufchen (Diana); fie beherrfcht das ganze Univerfum (Zeus und Here, Aurora, Venus marina, d. h. Galatea); auch der Seelen der Menfchen bemächtigt fie fich (Hermes reicht dem Paris den goldenen Apfel, Pan reicht der Artemis die weifse Wolle feines Lammes); aber hüten mag fich der Menfch vor



Communion des h. Hieronymus. Von Agoftino Caracci.
S. Michele in Bosco bei Bologna.

der wilden Erregung ſeiner Sinne (Bacchanal), denn wenn er der ungezügelten Luſt nachgibt und nicht noch früh genug ſich von der Vernunft warnen laſst, ſo iſt ſchmerzhafte Strafe das Ende (Andromeda und Perſeus).

Die Raumdispoſition iſt eine meiſterhafte; ich glaube aber, daſs darauf weniger die Decke der Sixtina von Einfluſs war, als die Decken- und Wandmalereien des Paolo Veroneſe in den Palaſten und Villen venezianiſcher Patrizier — ein Einfluss, der ſich ſchon in den Paläſten Fava und Magnani geäuſsert hatte.

Auf Agoſtino's Antheil kommen die Mittel- (Haupt-) Bilder der beiden Langwände: »Der Triumph der Galatea« und »Die Entführung des Ceſalus durch Aurora«. Man darf in ihnen die beiden Meiſterwerke Agoſtino's in der Frescomalerei ſehen. Auf dem erſtgenannten Bilde umfaſst Polyphem die Galatea, welche von Nymphen umgeben iſt; ein Triton blaſt auf ſeinem Horn; Amorinen plätſchern im Waſſer, ſpielen mit den Seeungehcuern und treiben ihre Schelmereien in der Luft. Eine wonnige Stimmung liegt über dem Ganzen, eine Unabſichtlichkeit, ſodaſs ein Luftzug aus der goldenen Zeit uns daraus anzuwehen ſcheint. Die Compoſition iſt meiſterhaft; die Art der Zuſammenordnung der Figuren ergibt einen groſsen Reichthum an Linien, der aber eben ſo frei von Verwirrung wie von geometriſcher Peinlichkeit iſt: es iſt ein vorzügliches Beiſpiel der aufgehobenen Symmetrie. Die Compoſition des zweiten Bildes iſt gleich trefflich, wenn auch nicht ſo reich an harmoniſirenden Linien. Aurora ringt noch mit Ceſalus, der dem Geſpanne, auf welches ihn die leidenſchaftentflammte Göttin geraubt, entfliehen möchte; Tithon, Aurora's Gemahl, liegt noch in tiefem Schlummer; die Pferde des Geſpanns ſind begierig, den Sturmlauf durch die Lüfte fortzuſetzen; ein Amorin fliegt blumenſtreuend dem Geſpann voraus. Die Zeichnung iſt correct; die ſchönen Formen der Leiber erinnern hier und namentlich im »Triumph der Galatea« an die venezianiſchen Meiſter. Im erſteren Bilde wetteifert auch die Farbe an blühender Friſche mit den beſten Compoſitionen Annibale's; im »Raube des Ceſalus« dominirt ein kühlerer Grundton.

Ich muſs geſtehen, der »Triumph der Galatea« erſcheint mir als die Perle der ganzen Galerie; Annibale zeigt in einigen ſeiner kleinen Scenen mehr Lebenswärme, an Adel der Compoſition, Schönheit der Zeichnung hat er den Agoſtino nirgends übertroffen. (7) Sollte dies Urtheil auch damals gefallt worden ſein und die Eiferſucht Annibale's erregt haben? Genug, es brachen wieder Miſshelligkeiten zwiſchen den Brudern aus. Annibale freilich erklärte Agoſtino als den allein Schuldtragenden; er ſchrieb dem Lodovico, daſs der Bruch eingetreten bloſs in Folge »der unerträglichen Kritikaſterei des Agoſtino, der an Allem, was ich that, noch etwas fand, woran zu nergeln war — dazu brachte er Poëten, Novelliſten, Hofleute auf das Gerüſte, die nicht bloſs ihn ſelbſt, ſondern auch die Andern an der Arbeit hinderten«. — Manches mag daran wahr ſein; ſicherlich wird der geiſtvolle, vornehm angelegte Agoſtino auch in Rom bald von einem Kreiſe von Literaten und Hofleuten umgeben geweſen ſein, was für Annibale, der mit Vorliebe den Plebejer hervorkehrte, auch einen Grund abgegeben haben mag, auf Agoſtino unwirſch zu ſein. Gleichviel wie Recht und Unrecht auf beide Seiten ſich vertheilen, jedenfalls ſetzte Annibale es durch, daſs Agoſtino das ihm ſo theuer gewordene Rom, den Schauplatz, wo er eine ruhmwürdige künſtleriſche Thatigkeit begonnen, verlaſſen muſste. Der Cardinal Farneſe, der ihn nur ungern ſcheiden ſah, beſtimmte ihn, an den Hof ſeines Bruders nach

Parma zu gehen. Agoftino fand dort eine wohlwollende Aufnahme, und an Aufträgen fehlte es auch nicht. Damals mochten jene Bilder entftanden fein, die unter feinem Namen fich in einem Inventar des Palazzo del Giardino in Parma von 1680 verzeichnet finden: Zwei Frauen, von welchen die eine ein Aehrenbüfchel und eine Weintraube hält; eine h. Familie mit der hl. Margareta; ein h. Hieronymus; das Portrait eines Mufikers([8]). Agoftino's Hauptwerke aber waren die Deckenfresken in einem Saale des Palazzo del Giardino (jetzt Militar-Uebungsfchule). Der Stoff, den der Künftler wählte, war wiederum die Verherrlichung der Liebe. Das Mittelbild zeigt drei Amorinen, von denen zwei mit Anfertigung des Bogens befchäftigt find, der dritte mit einem Blitzftrahlenbündel fpielt. Um diefe follten fich vier Hauptbilder gruppiren, von welchen jedoch nur drei zur Ausführung gekommen find. Das erfte ftellte die Entwaffnung des Mars dar; ein Amorin hat ihm den Schild weggenommen, zwei andere fpielen zu den Füfsen der Venus, in deren Armen der Gott feinen Schlachteneifer vergifst. Diefer Scene gegenüber fieht man Galatea auf einen Delphin, von Nereiden umgeben und von Amorinen umfchwärmt, der Argo fich nähernd, damit ihre Schönheit den Iafon beftimme, fie mit dem goldenen Vliefs zu befchenken. Wenn im erften Bilde nach moralifirenden Interpreten die verweichlichende Liebe, in dem zweiten die käufliche Liebe dargeftellt wurde, fo darf man dann das dritte Bild, welches einen Heros einer Sirene gegenüber darftellt, immerhin als die der Verführung Stand haltende fittliche Tapferkeit deuten. Treffliche Compofition, edle Formengebung zeichnen auch diefe Darftellungen aus; es fcheint mir aber, dafs die beiden Fresken in der Galerie Farnefe an Lebensfrifche und an Sattheit des Tons diefen voraus find. Agoftino kam nicht zur Ausführung des vierten Bildes; an deffen Stelle lieft man folgende Infchrift:

AUGUSTINUS CARRACCIUS
Dum extremos immortalis sui pennicilli tractus
In hoc semipicto fornice moliretur
Ab officiis pingendi et vivendi
Sub umbra liliorum gloriose vacavit.
Tu spectator
Inter has dulces picturae acerbitates
Pasce oculos
Et fatebere decuisse potius intactas spectari
Quam aliena manu tractatas maturari.

Agoftino hatte fich nur felten einer unangefochtenen Gefundheit erfreut; er neigte zur Fettleibigkeit und litt oft an afthmatifchen Befchwerden. Seine geiftige Raftlofigkeit, die ihn ftets an den Pinfel, den Grabftichel, das gelehrte Studium feffelte, wirkte auch dazu, feine Gefundheit zu untergraben. Seit dem letzten Zerwürfnifs mit Annibale hatte er alle Heiterkeit des Geiftes eingebüfst; mit der geiftigen war auch die phyfifche Widerftandsfähigkeit gebrochen. Bei einem Ausgang aus dem herzoglichen Theater traf ihn im Gedränge ein Ohnmachtsanfall; eine ernfthafte Krankheit folgte. Agoftino fchien eine Ahnung zu haben, dafs er dem Ende feiner Tage nahe ftande. Er zog fich in das Kapuzinerklofter zurück und wollte nur noch der Betrachtung göttlicher Dinge leben. Zeugnifs diefer Stim-

mung war ein »Petrus, der feine Sünden beweint«; dann ging er daran, die Skizze eines »Jüngften Gerichts« zu entwerfen, doch während der Arbeit ereilte ihn der Tod; es war am 22. März 1602.

Agoftino erfcheint wie ein verfpäteter Nachfolger der »Vielfeitigen« der Renaiffance; die gelehrte Thätigkeit ftand bei ihm mit der künftlerifchen in harmonifcher Wechfelwirkung: und auch das Menfchliche war in ihm zu hoher Vollkommenheit entwickelt; — mangelt dem Einen wie dem Andern die Urfrifche fchöpferifcher Genialität, fo lag dies in der Zeit, deren Kind er war. Schon zu feiner Lebenszeit wollte man Agoftino's Bedeutung auf feine Thätigkeit als Stecher befchränken. Wahr ift es, dafs er darin die Ruhmestradition feines grofsen Landsmannes Marcantonio Raimondo fortfetzte. Ein feiner Gefchmack leitete ihn in der Wahl der Vorlagen; und wenn er feinem Landsmanne in correcter Formengebung nacheiferte, fo hat er dazu das malerifche Element zu höherer Bedeutung gebracht, indem er an Mannigfaltigkeit der Strichlagen in der Schraffirung, welche die Mittel dazu hergab, alle italienifche Vorgänger übertrifft.

Doch auch als Maler hat er Bedeutendes, man darf fagen dem Annibale Ebenbürtiges geleiftet. Annibale ift unmittelbarer, kecker in feinem Verhältnifs zur Natur, von reicherer Phantafie, dafür aber hat Agoftino die poefievolle Conception, den feineren Gefchmack in der Anordnung voraus. Auch in der Anlehnung an Vorbilder fchwankt er weniger als Lodovico und Annibale; fobald er die Venezianer näher kennen gelernt hatte, blieb diefen auch feine Neigung treu. Auch feine gelehrten Neigungen kamen der Kunft zu Gute. Wenn die künftlerifche Production einer Zeit durch kein unangefochtenes Schönheitsgefühl mehr geleitet, von keiner urfprünglich ftarken Genialität mehr in beftimmten Bahnen gehalten wird, bedarf fie theoretifcher Lehre fowohl zur Läuterung äfthetifchen Empfindens, als auch zur Wiederherftellung folider technifcher Vorfchriften, foll fie Haltung und Richtung gewinnen. Die reformirenden Leiftungen der bolognefifchen Schule beruhen auf der wiffenfchaftlichen Bafis, welche fie namentlich durch Agoftino erhalten hat.

Agoftino war von Geftalt proportionirt, doch, wie fchon erwähnt ward, etwas zur Fettleibigkeit neigend. Seine Hautfarbe war blafs, Haare und Augen fchwarz. In der Kleidung liebte er folide Eleganz, wie es ja auch feine Neigung war, in eleganten Kreifen zu verkehren. Aber er war kein Schmeichler; feine natürliche Liebenswürdigkeit war die gleiche gegen Hohe und Niedrige; fo wurde er auch von diefen und von jenen in gleicher Weife geliebt.

Agoftino wurde im Dom von Parma begraben; zwei Freunde, G. B. Magnani aus Parma und G. Guidotto fetzten ihm einen fchlichten Denkftein mit einer von Achillini verfafsten Grabfchrift.

Von der grofsartigen Todtenfeier, welche die Akademie der Incaminati in Bologna veranftaltete, giebt die Denkfchrift Zeugnifs, welche an den Gönner Agoftino's, den Cardinal Farnefe in Rom, gerichtet wurde. (9)

Die Kunde von dem Tode Agoftino's traf Annibale in Rom, wo er raftlos an dem Freskenfchmuck der Galerie des Palazzo Farnefe arbeitete. Es läfst fich nicht genau beftimmen, in welcher Reihenfolge die einzelnen Stücke entftanden, ficher ift nur, dafs 1604 das Werk in der Hauptfache vollendet war. Das Fresco der Schmalwand, »Polyphem fchleudert ein Felsftück nach dem mit der Galatea fliehenden Acis« trägt die Jahreszahl 1600; fie bezeichnet alfo nur



Triumph der Galatea. Von Agoſtino Caracci. Galerie des Palazzo Farneſe in Rom.

das Datum der Vollendung diefes einzelnen Stückes. Als Lodovico vom 31. Mai bis 13. Juni 1602 in Rom verweilte, malte er einen der ftehenden Atlanten an der Seite des Syrinx-Medaillons, ein Zeugnifs, dafs man zu diefer Zeit alfo noch nicht mit der Wanddecoration zu Ende gekommen war; das mittlere Deckenftück, der »Triumphzug des Bacchus« dürfte den Schlufs der Arbeit gebildet haben. Die Hauptfumme der Darftellungen kommt auf Annibale's Antheil. Ich zähle diefelben auf. An den Langwänden: »Anchifes löft der Venus den Kothurn von den Füfsen«; »Hercules (das Tambourin fchlagend) und Omphale (mit der Keule)«; »Juno, gefchmückt mit dem Gürtel der Grazien, erfcheint vor Jupiter«; »Luna umarmt den fchlafenden Endymion«. An den Schmalwänden: »Phineus und feine Gefährten werden durch das Medufenhaupt in Stein verwandelt«; »Polyphem fpielt auf der Syrinx«; »Polyphem fchleudert ein Felsftück nach dem mit Galatea fliehenden Acis«. An der Decke: »Raub des Ganymed«; »Hyacinth wird durch Apollo entführt«; »Mercur überreicht Paris den goldenen Apfel«; »Pan reicht der Diana die Wolle feiner Ziege«; »Triumph des Bacchus«. Das grofse Bild an der einen Schmalwand: »Perfeus eilt zur Befreiung Andromeda's herbei« wurde nach einem Carton Annibale's von Domenichino — wahrfcheinlich fchon während Annibale's Krankheit — ausgeführt. Acht bronzefarbige Medaillons zeigen folgende Darftellungen: »Apollo fchindet den Marfyas«; »Boreas raubt die Orthygia«; »Eurydice wird in die Unterwelt zurückgerufen«; »Raub der Europa«; »Hero und Leander«; »Pan verfolgt die Syrinx«; »Salmacis umarmt den Hermaphroditen«; »Amor feffelt den Pan.« Ueber den Nifchen und Fenftern der Langwände befinden fich in acht kleinen farbigen Bildern folgende Gegenftände dargeftellt: »Sturz des Icarus«; »Diana entdeckt Kallifto's Schuld«; »Kallifto wird in eine Bärin verwandelt«; »Apollo erhält von Mercur die Leyer«; »Hercules erlegt den Drachen«; »Prometheus als Menfchenbildner«; »Arion auf dem Delphin«; »Hercules befreit den Prometheus«. Das Bild über dem Eingange der nördlichen Langfeite — ein Mädchen darftellend, das mit dem Einhorn (dem Symbol der Jungfräulichkeit) koft — wurde nach einem Carton des Annibale von Domenichino gemalt.

Noch vor Vollendung der Galerie hatte Annibale den Plafond eines daranftofsenden Zimmers mit Malereien gefchmückt. Nach Bellori war an der Feftfetzung und Eintheilung des Stoffes noch Agoftino mitwirkend. Das Mittelbild, in Oel auf Leinwand, ftellt den jugendlichen Hercules auf dem Scheidewege dar; die übrigen Gemälde find in Fresco ausgeführt. Zwei grofse Ovale zeigen »Hercules, die Weltkugel ftützend« und den ausruhenden Hercules. Vier Lünetten behandelten folgende Stoffe: »Ulyffes, an den Schiffsmaft gebunden, laufcht dem Gefange der Sirenen«; »die beiden cataneifchen Jünglinge retten ihre Eltern vor der todtbringenden Lava«; »Tod der Medufa«; »Ulyffes und Circe«. Die Zwifchenräume find mit reichem Ornament ausgefüllt, das zum Theil aus Stuck, zum Theil aus Stuckimitation in Farbe befteht. Medaillons, von Blattwerk umfaumt, bringen in Steinfarbe Darftellungen der Arbeiten des Hercules; in den Ecken erfcheinen gleichfalls in Steinfarbe die Allegorien der Gerechtigkeit, Klugheit, Mafsigkeit und Tapferkeit. Soweit Stiche ein Urtheil erlauben (ich konnte die Galerie wiederholt befichtigen, niemals jedoch das Zimmer), dürften mindeftens für zwei der Darftellungen — Hercules als Träger der Erdkugel und der ruhende Hercules — Skizzen des Lodovico dem Annibale vorgelegen haben; ([10]) die gewaltigen Verhältniffe, die aufdringliche Charakterifirung der Musculatur drängen zu diefer An-

nahme. Doch auch die übrigen Darftellungen kommen den meiften der Galerie an Formenadel und liebenswürdiger Lebenswärme nicht gleich. Was die Galerie betrifft, fo wird man wohl noch ein Stück Bewunderung für fie befitzen, auch wenn man die Farnefina gefehen. Durch einen Vergleich darf man diefe Bewunderung nicht verkümmern, er wäre auch ganz ungerecht; wen es zu Parallelen drängt, der hole fie aus Giulio Romano's Malereien im Palazzo del Tè und denen des Paolo Veronefe in der Villa Mafer; die Galerie Farnefe wird bei diefem Vergleiche nicht gerade fchlimm wegkommen. Dem Ornamentalen haben die Caracci einen noch gröfseren Spielraum gewährt als Giulio und Paolo; die Art der Verwendung der meifterhaft gezeichneten und in Steinfarbe ausgeführten Deckenträger, Medaillonhalter, weifen fchon auf den Barokftil hin, aber ich glaube, dafs gerade in diefem Punkte Annibale von Paolo Veronefe unmittelbar abhängig ift. Die Raumeintheilung und die Raumfüllung ift eine vorzügliche. Tactvolle Abftufung von Haupt- und Nebenbildern; behutfame und doch entfchiedene Trennung derfelben; richtige Empfindung für die rein architektonifche Gliederung und was diefer in der Decoration entfpricht, all dies läfst kaum den Eindruck der Ueberladung aufkommen. Was die einzelnen Darftellungen betrifft, fo darf man mit dem Vorwurf eines »kalten Eklekticismus« nicht zu vorfchnell fein. Die mythologifchen Genreftücke: »Juno mit dem Gürtel der Grazien vor Jupiter«, »Luna, welche dem fchlafenden Endymion umarmt«, »Anchifes und Venus« — zeigen ein naives Hineinfühlen in die Antike, wie dies nur in der goldenen Zeit des Cinquecento der Fall war. Durch den »Triumph des Bacchus« geht ein Zug kraftiger Luft; nicht blofs lebhaft bewegte Linien fieht man — fondern thatfächlich auch freudeathmende Leiber.

In der Formenbildung zeigt fich die Herrfchaft römifchen Einfluffes. Raffael und die Antike müffen da gleich machtig auf Annibale gewirkt haben; doch mit den idealen Linien geht der kräftige Naturfinn Annibale's, der bei ihm ja vor Allem in der flinken, die Unmittelbarkeit des Künftlers mehr fchützenden Frescotechnik zum Durchbruch kommt, eine anmuthige Verbindung ein. Namentlich Nebenperfonen zeigen hier und da geradezu portraitartige Naturbeftimmtheit. Die Farbe ift noch heute von beftrickender Wirkung; das beruht nicht blofs auf der Frifche, Kraft und Harmonie der polychromen Hauptbilder, fondern auch auf der Sonderung diefer und ihrer Zufammenftimmung mit den monochromen Nebenftücken.

So ift die Galerie Farnefe nicht blofs das bedeutendfte Denkmal der reformatorifchen Beftrebungen der Caracci, fondern fie bezeichnet auch den Höhepunkt ihrer Leiftungsfähigkeit, ihrer Kraft und Begabung. Während diefer Arbeiten im Palazzo Farnefe waren auch einige Oelbilder entftanden, von welchen ich nur eine Himmelfahrt Mariens nenne, die Annibale für die Kapelle der Cerafi (jetzt Affunta-Kapelle) in Sta. Maria del Popolo malte, dann im Auftrage des Kardinals Antonio Maria Salviati eine Madonna mit dem h. Gregor für die Kirche S. Gregorio, endlich eine Pietà mit Maria Magdalena und Franciscus für die Kirche S. Francesco di Ripa.

Annibale war feit Vollendung der Galerie in tiefe Melancholie verfunken — wie man fagte, aus Kränkung, dafs feine Arbeit eine fo niedrige Schätzung erfahren; dazu gefellte fich phyfifches Siechthum — wahrfcheinlich die Folge eines Schlaganfalls. In dem Dedicationsfchreiben feiner Schüler Giov. Lanfranchi und

Sifti Badalocchi (dat. Auguft, 1607), mit welchem diefe ihm die Stiche von Raffael's Loggien zueigneten, heifst es: »Gewifs hätten wir uns nicht daran gemacht, Werke Anderer zu ftechen, wenn es uns geftattet gewefen wäre, uns mit den Werken von Eurer Herrlichkeit zu befaffen. Doch da Euer langes Unwohlfein, das Euch zum Schaden der Kunft und zum Schmerze der Kunftliebhaber lange Zeit hindurch von jeder Arbeit fern hielt, uns in den Studien Eurer Arbeiten hinderte, habt ihr uns ermuntert, unfere Kraft anderswo zu erproben« u. s. w. Als eine momentane Befferung eintrat, nahm Annibale den glänzenden Antrag eines DonD'Erera an, eine Kapelle der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli für den Preis von 2000 Scudi mit Fresken zu fchmücken. Annibale entwarf Skizzen und zeichnete Cartons, doch die Ausführung mufste er zum gröfsten Theile dem Francesco Albani überlaffen, da die Befferung fich als von fehr kurzer Dauer erwies, und fein Schwächezuftand, fein geiftiges Unbehagen immer mehr zunahm.

Am 15. Juli 1609 fchrieb Annibale's Freund Monfignor Agucchi an den Canonicus Dolcini in Bologna:

»Ich weifs nicht, wo ich mit meinem Schreiben beginnen foll. Soeben — es ift die zweite Stunde der Nacht — komme ich vom Sterbebette des Annibale Caracci, der nun wohl fchon im Himmel fein wird. Als wäre ihm das Leben eine Laft, ging er vor Kurzem nach Neapel, um da gleichfam den Tod zu fuchen; da er ihn aber nicht fand, kam er in einer Zeit, wo jede Luftveränderung von gröfster Gefahr ift, nach Rom zurück, um ihn hier zu ertrotzen. Vor wenigen Tagen kam er an; ftatt aber auf fich Acht zu haben, liefs er fich fchwere Unregelmäfsigkeiten zu Schulden kommen. Sechs Tage find es, dafs er fich zu Bette legte, und diefen Abend ftarb er. Bis heute Morgen, wo ich ihn heiter und voll Vertrauen fand, wufste ich weder etwas von feiner Rückkehr, noch von feiner Krankheit. Als ich fpäter wiederkehrte, fand ich feinen Zuftand hoffnungslos und trieb ihn an, die heilige Communion zu empfangen. Ich felbft habe für ihn, da er unter einem heftigen Anfalle litt, die Sterbegebete gefprochen; als er fich fpäter ein wenig erholte, reichte ihm der Pfarrer die letzte Oelung, und kurze Zeit darauf verfchied er. Als er die hl. Communion empfing, fühlte er fich wohler und erkannte genau feinen Zuftand. Er gedachte einige Verfügungen betreffs feiner Hinterlaffenfchaft zu Gunften feiner Erben zu treffen, aber er fand dazu nicht die Zeit. Ich weifs nicht, ob er etwas Anderes befitzt als zehn Staatsfchuldfcheine, einige wenige Einrichtungsftücke und etwas Baargeld. Antonio, fein Vetter, Agoftino's Sohn, der hier ift, wird alles auf das Befte beforgen und ihn in der Rotunde, neben der Grabftätte Raffaels beifetzen laffen, wo man ihm auch eine Gedenktafel mit einer feiner Bedeutung würdigen Infchrift fetzen wird. Ich weifs nicht, wie man allgemein gerade über diefen letzten Punkt denkt; aber nach Bekenntnifs der hervorragendften Maler Roms kam ihm zu Lebzeiten kein Maler der Welt gleich in feiner Kunft. Und obfchon er feit Jahren faft nichts mehr zu arbeiten vermochte, verliefs ihn doch nie das ihm eigene feine Urtheil; auch begann er wieder freiwillig eine oder die andere kleine, feiner würdige Arbeit vorzunehmen, wovon eine heimlich gemalte Madonna Zeugnifs gibt, die vor feiner Reife nach Neapel entftand und von ausgezeichneter Schönheit ift. So ift fein Tod nicht blofs ein Verluft für feine Verwandten und Freunde, fondern auch für unfere Stadt und für Alle, welche feiner fo edlen Kunft fich befleifsigen.« . . .

Annibale's Beftattung fand in feierlicher Weife im Pantheon ftatt; das ganze

vornehme und gebildete Rom betheiligte ſich an der Leichenfeier. Die Feinſinnigen mochten es empfinden, daſs mit ihm ein Künſtler heimgegangen, der es ernſt und gewiſſenhaft mit der Kunſt genommen, der noch einmal ehrlich geſtrebt hatte, Naturwahrheit und ideale Schönheit zu vereinen und der in gleicher Weiſe Front



Juno mit dem Gürtel der Grazien. Von Annibale Caracci.
Galerie des Palazzo Farneſe in Rom.

gemacht hatte gegen die hohle Phraſenhaftigkeit der Manieriſten und die geiſtloſe auſserliche Naturwahrheit der Naturaliſten.

Annibale war von proportionirter Geſtalt; über den dunklen Augen, welche ſtets den Ausdruck groſser geiſtiger Spannung trugen, wölbte ſich eine breite, freie Stirne. Die Naſe war rundlich, die Farbe des Haupt- und Barthaares ging

ins Blonde. Seine Züge zeigten im Allgemeinen eine tiefe Melancholie; wich aber manchmal feine trübe Stimmung, fo konnte er durch die Befcheidenheit und Liebenswürdigkeit feines Benchmens im höchften Grade feffelnd wirken.

Lodovico hatte die Nachricht vom Tode Annibale's in Piacenza empfangen, wo er nun fchon feit vier Jahren befchaftigt war. Ich habe aber noch eine Reihe früherer Arbeiten deffelben nachzuholen, da ich ihn fchon feit dem Jahre 1598 aus dem Auge gelaffen habe.

Zunächft find es eine Reihe von Altarbildern, die in jener Zeit entftanden, darunter eine Vermahlung Maria's für die Kapuzinerkirche in Cento (jetzt in der Galerie diefer Stadt), die auf Guercino grofsen Einfluss übte; dann zwei Altarbilder für die Corpus-Domini-Kirche in Bologna (»Chrifti Erfcheinung im Fegefeuer« und »Die Apoftel am Grabe Maria's«). Diefe befinden fich noch an Ort und Stelle und gehören zu den am forgfältigften ausgeführten Werken Lodovico's. Eine Predigt des h. Antonius, gemalt für die Kirche des Collegio Montalto in Bologna (jetzt Mailand, Brera Nr. 116), ift trefflich componirt; die Formen find von michelangeleskem Pathos, mit diefem tritt in Zwietracht das Streben nach correggesken Lichteffecten.

In den Sommern 1604 und 1605 entftand dann der grofse Fresken-Cyklus im Cortile von S. Michele in Bosco, der uns, wäre er wohl erhalten, mit der Galerie Farnefe die Leiftungsfumme der gefammten bolognefifchen Schule darftellen würde.

San Michele in Bosco, berühmt durch den herrlichen Blick, den man von dort aus auf die Stadt Bologna und die Landfchaft geniefst, war ein Olivetaner-Klofter und gehörte zu den älteften Italiens; feit 1860 ift es königliche Villa. Pietro Tiarini ward 1575 beauftragt, um den kleinen Hof eine Halle herumzuführen; nach feinem Plane follte diefe die Form eines Vierecks erhalten. Pietro Tiarini ftarb, und fein Zögling Guglielmo Conti änderte den Plan feines Meifters und führte eine achtfeitige Halle von edlen Verhältniffen um den Hof herum. Als diefe vollendet war, erhielt Lodovico Caracci den Auftrag, fie in Gemeinfchaft mit feinen Schülern mit Fresken zu fchmücken. Nicht weniger als fieben und dreifsig Darftellungen aus dem Leben des h. Benedict und der h. Cacilia entftanden dort im Laufe zweier Sommer. Die Anordnung ift derart, dafs jedes Eck des Octogons von zwei Darftellungen aus dem Leben der h. Cäcilia flankirt wird. Der Raum zwifchen zwei Cäcilienbildern ift dann in drei gröfsere Felder getheilt, welche Darftellungen aus dem Leben des h. Benedict bringen; an jenen drei Seiten, wo fich ein Ausgang öffnet, ift eines diefer drei Felder diefem gewidmet. Es find alfo fechzehn kleinere Felder mit Darftellungen aus der Cäcilien-Legende und ein und zwanzig gröfsere mit folchen aus dem Leben des h. Benedict bedeckt. Jede Seite des Octagons wird durch Gefimstrager in Steinfarbe abgefchloffen. Folgende Künftler waren an der Ausführung betheiligt: Francesco Brizio (3 Felder), Lorenzo Garbieri (7), Guido Reni (1), Seb. Razali (1), Aur. Bonelli (1), Bald. Galanini (1), Lucio Maffari (4), Giac. Cavedone (4), Aleff. Albini (3), Tom. Campana (2), Aleff. Tiarini (1), Leonello Spada (2).

Von Lodovico Caracci rühren folgende Darftellungen her: »Benedictus heilt einen vom Damon befeffenen Priefter«; »Benedictus verjagt einen Damon, der den

Transport eines für den Bau des Klofters beftimmten Steines hindern will«; »Der Heilige löft den Zauber des Böfen, in Folge deffen das Klofter in Flammen zu ftehen fchien«; »Klofterbrüder flüchten vor Frauen, welche ihrer Keufchheit nachftellen«; »Totila, an der Spitze eines grofsen Heers, erweift dem h. Benedictus feine Verehrung«; »Die Fürfprache des Heiligen befreit eine Irrfinnige von ihrer Krankheit«; »Das Klofter wird zur Nachtzeit geplündert und in Brand gefteckt«. — Von den Gefimsträgern in Steinfarbe, welche die einzelnen Felder fondern, find drei Paare das Werk Lodovico's. Die grofse Mehrzahl der Fresken des Cortile von S. Michele in Bosco find bis zur Unkenntlichkeit zerftört; das Urtheil ift daher zumeift auf Stiche angewiefen.(11) Darnach aber fcheint es mir, dafs Lodovico in diefen Fresken feine eigentlichen Meifterwerke gefchaffen habe. Die Compofition zeigt nicht ftets die gleiche Vollendung; fie ift manchmal zerfahren, wie in der »Heilung des Priefters« und im »Brand des Klofters«; im »Transport des Felsftückes« kann man fie von Forcirtheit nicht freifprechen. Dagegen ift Totila's »Befuch bei Benedictus« ein Hiftorienbild grofsen Stils; Klarheit des Haupthergangs, Bewältigung grofser Perfonen-Maffen ift hier vollftändig erreicht. Die ins Grofse gehende Landfchaft, die prächtige Säulenhaus-Architektur gibt dann dem Ganzen den würdevollen Rahmen. Die »Verfuchung der Klofterbrüder« ift — läfst man die Abficht der Fabel auf fich beruhen — eine glückliche Darftellung heiterer Lebensfreude. Gruppen reizender Frauen, die entweder tanzen oder fich mit Kranzen fchmücken, beleben eine anmuthige fonnenbeleuchtete Hügellandfchaft; eine Grazie ift über das Ganze ausgegoffen, die mit der Guido's wetteifern kann.

Der »Brand des Klofters«, der in Compofition und Formengebung die ernfte energifche Art von Ludovico's Oelbildern zeigt, fcheint ein Beleuchtungsftück erften Ranges gewefen zu fein. Ueber die Farben läfst fich kein entfchiedenes Urtheil mehr fällen; die vorhandenen Ueberrefte wecken jedoch auch in diefer Richtung eine fehr günftige Meinung und laffen die Zerftörung um fo fchmerzlicher bedauern.

Nach Vollendung diefer fo umfangreichen Arbeit erhielt Ludovico vom Bifchof von Piacenza eine Reihe von Aufträgen, die ihn nun vier Jahre hindurch befchäftigten und ihn zu fortwährender Wanderung zwifchen Bologna und Piacenza zwangen. Lodovico malte zunächft drei grofse Tafelbilder, zwei für die Hauptkapelle der Kathedrale »Die Apoftel tragen den Leichnam Maria's zu Grabe« und »Die Apoftel finden Rofen ftatt der Leiche Maria's im Grabe« (jetzt in der Galerie Farnefe in Parma Nr. 154 und 166), dann für die erfte Kapelle links vom Hauptaltar einen »h. Martinus, der feinen Mantel mit dem Bettler theilt« (noch an Ort und Stelle). »Die Beftattung Maria's« ift ein Bild von bedeutender Wirkung; wohl tritt der Beleuchtungseffekt (der von den angezündeten Fackeln herrührt) zu aufdringlich auf, wohl find die Formenproportionen übermenfchlich: aber über all dies hebt hinweg die ergreifende Wahrheit des Schmerzes der Apoftel, welche den Leichnam Maria's tragen, und die erfchütternde Wahrheit des Todes, welche in der Charakteriftik Maria's zum Ausdruck kommt. In dem Gegenftück »Die Apoftel am Grabe Maria's« vermochte Lodovico den Affekt freilich nicht mehr zu fteigern und die Wirkung ift eine kühle. Aber bei diefem und jenem mag man bedenken, dafs Lodovico diefe Gemälde nicht für einen hellerleuchteten Saal malte, fondern Proportionen und Farbengebung für das Halbdunkel der Kirche

berechnet waren. Seine Meifterleiftungen in der Kathedrale von Piacenza find aber die in Fresco gemalten Engelchöre und der Limbus im Sanctuarium, dann die blumenftreuenden Engelfchaaren an den Bogen der Tribuna, welchen Burckhardt mit Recht nachrühmt, dafs »fie ein grandiofes Leben und einen faft ganz echten monumentalen Stil haben.« Zugleich zeigen die Engel der Tribuna einen Liebreiz, wie ihn Lodovico in gleichem Mafse nur fehr felten erreicht, niemals aber übertroffen hat.

Am 24. Auguft 1609 konnte Lodovico von Piacenza aus an Giofeffo Guidotti in Bologna fchreiben: »Ich habe nun das Werk beendet, das ich vor vier Jahren begonnen, und zwar unter grofser Befriedigung des Auftraggebers und der ganzen Stadt.« Die Oelbilder hatte Lodovico in Bologna gemalt; am 11. November 1606 hatte er von da aus an Ferrante Carlo gefchrieben: »Jeder Pinfelftrich ift jetzt diefem feinem (des Bifchofs von Piacenza) Werke gewidmet, da ich einerfeits durch Verfprechungen gebunden, andererfeits mich ihm als Diener und freiwilligen Sklaven geweiht habe, wegen der edlen Behandlung, die er mir in Piacenza zu Theil werden liefs.« Nach Erledigung der Aufträge für den Bifchof von Piacenza entftand in Bologna eine Reihe von Tafelbildern, von welchen ich nur einige wenige anführe: die grofs gedachte Transfiguration, die Lodovico für die Kirche S. Pietro Martire malte (jetzt in der Pinakothek von Bologna Nr. 43); »Die Bekehrung des h. Paulus für »Zambeccari« (jetzt in der Pinakothek Nr. 47, eine Replik in der Galerie Gualandi) — ein Werk, in welchem momentanes Leben, einfache ftrenge Compofition, energifche Formen zu einem imponirenden Ganzen fich verbinden; endlich »Die Berufung des Mathäus zum Apoftolat« für die Kirche Sta. Maria della Pietà (jetzt Pinakothek Nr. 44). Im Jahre 1616 malte Lodovico »Das Martyrium der h. Margaretha« im Auftrage der Herzogin von Ferrara für die Kirche S. Maurizio in Mantua; darauf nahm er eine »Anbetung der Könige« in Angriff. Zu gleicher Zeit hatte er auch eine »Sufanna im Bade« für Tito Buatio in Reggio beendet. Von diefen Arbeiten gehört die »Anbetung der Könige«, die Ludovico im Auftrage des Grafen Caprara für die Kirche San Bartolommeo di Reno (bei Bologna) ausführte, zu den forgfältigften, trefflichften Werken des Künftlers in jener Zeit.

Im Juli 1617 erwartete Ludovico den Befuch des Antonio Caracci, des natürlichen Sohnes des Agoftino, der — fchon längere Zeit krankelnd — in Siena Zuflucht und Heilung gefucht hatte. Grofse Hoffnungen hat man auf den jungen Antonio gefetzt; Krankheit und früher Tod liefsen diefe Hoffnungen nicht in Erfüllung gehen. Antonio ftarb fchon am Palmfonntag des folgenden Jahres (1618) in einem Alter von 35 Jahren. Seine umfaffendfte Leiftung waren die Frescomalereien in der Kirche S. Bartolommeo dell' Ifola; doch find von diefen Bildern die, welche fich in den Kapellen des linken Seitenfchiffs befanden, gänzlich zu Grunde gegangen, jene aber in der zweiten Kapelle des rechten Seitenfchiffs durch moderne Reftaurationen ihres urfprünglichen Charakters beraubt. Für den Kardinal Sachetti malte er eine »Verleugnung Petri«, für den Kardinal Fonti einen »Johannes in der Wüfte«. Sein Hauptwerk in der Oelmalerei, das kurz vor feinem Tode entftand, ift die »Sündfluth«, welche fich jetzt im Louvre (Nr. 137) befindet.

Lodovico war, als ihn die Kunde vom Tode Antonio's traf, in S. Pietro, der Kathedrale feiner Heimatftadt, befchäftigt. Im Kapitelzimmer hatte er die »Klage um den todten Erlöfer« gemalt, wobei er in archäologifcher Erinnerung,





Der heilige Rochus. Von Annibale Caracci. Dresdener Galerie.

aber doch wahrſcheinlich aus ehrlicher Empfindung heraus, das Mittel des Timanthes gebrauchte und Maria verhüllten Hauptes darſtellte, da er in den Apoſteln ſchon die ganze Scala der Schmerzempfindungen erſchöpft hatte.

Darnach begann Lodovico in der groſsen Lünette der von Domenico Tibaldi erbauten Hauptkapelle des Doms eine »Verkündigung« zu malen. Hier widerfuhr es ihm, daſs er trotz des Verdicts ſeines Freundes Ferrante Carlo einen Fehler n der Verkürzung am Fuſse des Engels entdecken muſste, als er ſchon das Gerüſt abgebrochen hatte. Sofort wandte er ſich an eben jenen Ferrante Carlo (der Brief iſt dat. vom 22. Februar 1619), er möge ſein Geſuch bei dem Erzbiſchof Lodovico Ludoviſi unterſtützen, daſs ihm die Baucongregation geſtatte, das Gerüſt noch einmal auf eigene Koſten errichten zu dürfen, um den Fehler verbeſſern zu können. ».... Entſchuldigen Sie mich und haben Sie Nachſicht mit der Verſtimmung, die mich beherrſcht, ich bin faſt krank von groſser Melancholie. Beten Sie zu Gott für mich in dieſer meiner Noth und ſchenken Sie mir Ihre Hilfe.« Das waren nicht leere Worte; Lodovico hatte es ſein Leben lang ernſt mit ſeiner Kunſt genommen; die Grenzen deſſen, was er leiſtete, waren die Grenzen ſeiner Kraft; an Gewiſſenhaftigkeit ging ihm keiner voran. Seine Bitte wurde nicht erfüllt. In Anbetracht der groſsen Störung, welche ein nochmaliges Aufrichten des Gerüſtes verurſachen würde, verweigerte man ihm die Erlaubniſs. Lodovico konnte das nicht verwinden. Er fiel in ein heftiges Fieber, das vier Wochen dauerte, und ſtarb Mittwoch Nachts den 13. November 1619. Am folgenden Abende wurde er unter groſsem Gepränge in der Familiengruft der Caracci in der (nicht mehr exiſtirenden) Kirche Sta. Maria Magdalena begraben. Er »ſtarb zum Schmerz der ganzen Stadt; eine ungeheure Menſchenmenge geleitete ſeine Leiche — ſelbſt der Adel erwies ihm alle Ehre und Mitglieder deſſelben trugen die Bahre abwechſelnd auf den Schultern — eine Erſcheinung, die anderswo gewiſs nicht häufig vorkommt, daſs die Nobilität einen Mann aus dem Volke in ſolchem Maſse ehrt und liebt« (Brief eines Anonymus an Ferrante Carlo).

Lodovico war der eigentliche Mittelpunkt der reformatoriſchen Beſtrebungen der Caracci. Annibale ging ihm voraus an flüſſiger, beweglicher Phantaſie, Agoſtino an umfaſſender wiſſenſchaftlicher Bildung, beide waren unbefangener der Natur gegenüber, da Ludovico nur in ſehr ſeltenen Fallen ſich ganz frei hielt von den Vorausſetzungen ſeiner erſten künſtleriſchen Erziehung. Die Milde aber gegen Andere, die Strenge gegen ſich ſelbſt, der reformatoriſche Eifer für das Heil der Kunſt, der niemals äuſseren Vortheilen Zugeſtandniſſe machte, das machte ihn zum anerkannten Haupte der neuen Schule. Das Virtuoſenthum war Lodovico verhaſst, ebenſo alles Excentriſche, Herausfordernde. Von dem hohlen Pathos der Formengebung, das er während ſeiner Lehrjahre in der Werkſtatte eines Manieriſten kennen gelernt, hat er ſich, ſo gut er es vermochte, zu befreien geſucht, wenn er es auch nicht ganz überwinden konnte. Wie er der Zeichnung die gröſste Sorgfalt zuwandte, ſo war auch die Baſis ſeiner maleriſchen Technik die gröſste Solidität. Mag man darüber das Urtheil des Praktikers hören: »Es iſt ſehr bezeichnend, daſs er (Lodovico), welcher ſich von den gleichmaſsig impaſtirten und in einander vermalten Miſchtönen der Abſchattirung befreit und wieder zu der einfarbigen Modellirung mit Entſtehenlaſſen der Abſchattirung durch abnehmende Schichtendicke auf dunkler Unterlage zurückkehrte, zuweilen mit einer unverkennbaren Verzagtheit durch zu dünne Schichtung den dunklen Grund allzuſehr vorwirken läſst. Weil er

lange Modellirungsſcalen hervorbringen wollte, hat er mit Recht ſeinen Malgrund ſehr verdunkelt (dunkler Bolus). Seine Carnation iſt auf dem Braunroth des Grundes mit ſehr ſchöner verſchmolzener, gleichfalls ziemlich dunkel gehaltener Blaugrauuntertuſchung vorbereitet. Auf dieſes Blaugrau, welches mit dem Bolus Neutralgrau ergibt, kommt die ſchön impaſtirte localfarbige Deckfarbenmodellirung zu ſtehen, und dann folgt ſorgfältige Lokalfarbenlaſur.«(12)

Als Menſch zeichnete ſich Lodovico durch Herzensgüte, Uneigennützigkeit und Rechtlichkeit im Verſprechen und Handeln ganz beſonders aus; der Schlichtheit ſeines Weſens tritt die kleine Schrulle nicht entgegen, daſs er nicht mit »Magnifico«, ſondern mit »Illuſtre« angeredet ſein will. Er liebte es, wie Agoſtino, ſich vornehm zu kleiden — was ſeiner proportionirten kraſtigen Geſtalt, verbunden mit dem intelligenten Geſichte, ein ehrwürdiges Ausſehen gab.

Lodovico's Bruder Paolo iſt kaum viel über handwerkliche Hilfe, die er ſeinem Bruder leiſtete, hinausgekommen; im Jahre 1606 war er betheiligt an der Ausführung der Deckenmalereien in der Kapelle der Seidenzunft der Kirche Sta. Maria della Pietà.

Ein bedeutendes Talent ſcheint Francesco, Sohn eines Giovan Antonio (der ein Bruder des Annibale und Agoſtino war), beſeſſen zu haben. Auf ihn beziehen ſich die Worte eines Zeitgenoſſen: »Bei dieſen Caracci iſt eine groſse Begabung für Malerei erblich, wie man an jenem jungen Mann, der dieſer Familie angehört und eben 24 (?) Jahre alt in Bologna lebt, erſehen kann. Von ihm wie von dem Söhnchen des Antonio darf man hoffen, daſs der künſtleriſche Ruhm dieſer Familie ſich erhalten und mehren werde — und zwar dies um ſo mehr, als der Caracci, um den es ſich hier handelt, Verwandter all der andern iſt, das Erbe alſo all dieſer antritt und ſo ohne Zweifel deren Anlagen zur Vollkommenheit entwickeln wird. Hat doch dieſe Familie die Kunſt zu ſolcher Herrlichkeit entwickelt, daſs heute Bologna mit Hintanſetzung aller andern Städte ein Athen der Malerei geworden, indem hier allein mehr Maler von Ruf ſich befinden, als in allen anderen Städten zuſammen.«(13) Aber die Hoffnung erfüllte ſich nicht; Francesco ſtarb ſchon am 3. Juni 1622, 27 Jahre alt, das Söhnchen des Antonio im Jahre 1624, nachdem es kaum das ſiebente Lebensjahr erreicht hatte.

Was aber Annibale, Agoſtino und Lodovico betrifft, ſo darf dies Capitel wohl mit den Worten des ehrlichen Sandrart geſchloſſen werden:

»Alle drei Caracci haben in der Kunſt zwar glückliche, in der zeitlichen Güter Wolfahrt aber ganz ſchlechte progreſs gemacht, daſs ſie alſo ohne Ergetzlichkeit ihr Leben enden müſſen, zwar unwiſſend, daſs ihr tugendſahmer Nahme bey der Nachwelt einigen Nachklang Lobes, Ruhmes und Ehre haben werde, wormit ſie jedoch billig zu ihrem unendlichen Preiſs, nach ihrem Tod gekrönet werden ſollen.«

Uebersicht

über die bedeutenderen Werke der Caracci, welche im Texte nicht zur Erwähnung kamen.

Bologna. Pinakothek.

Lodovico:

Geburt Johannes des Täufers, Nr. 45. (Aus der Kirche S. Pietro Martire.)

Das Martyrium der h. Agnes, Nr. 52. (Aus der Kirche S. Martino.)

Annibale:

Himmelfahrt der h. Maria, Nr. 38. (Aus der Kirche S. Francesco.)

Agostino:

Himmelfahrt der h. Maria, Nr. 35. (Aus der Kirche S. Salvatore.)

Florenz. Uffizien.

Annibale:

Pan mit einer Bacchantin, Nr. 1133. (Ausgeführt für die Familie Bolognetti.)

Mailand. Brera.

Annibale:

Chriftus mit der Samaritanerin am Brunnen, Nr. 98. Schönes Landfchaftsbild. (Aus der Galerie Sampieri in Bologna.)

Neapel. National-Mufeum.

Lodovico:

Grablegung Chrifti. (Stark corregesk.)

Annibale:

Pietà. (Die fchönfte Redaction diefes mehrmals von Annibale dargeftellten Stoffes. Leider fehr ruinirt.)

Berlin. Kgl. Mufeum.

Lodovico:

Maria mit dem Kinde.

Venus und Amor.

Annibale:

Chriftus am Kreuze.

Darmftadt. Galerie.

Lodovico:

Heilige Familie, Nr. 538.

Dresden. Kgl. Galerie.

Annibale:

Heilige Familie, Nr. 454.

Porträt des Komikers Giov. Gabriello gen. il Mascarone.

München. Pinakothek.

Lodovico:

Der h. Franciscus, Nr. 435.

Grablegung Chrifti, Nr. 463.

Agostino:

Der h. Franciscus empfängt die Stigmata des Herrn, Nr. 422.

Annibale:

Sufanna im Bade, Nr. 440.

Venus, Eros und Anteros, Nr. 516.

Wien. Belvedere.

Lodovico:

Venus und Amor, rückwärts ein Satyr, Nr. 2, im Saal VI der italien. Schulen.

Annibale:

Venus und Amor von Adonis überrafcht, Nr. 13 im Saal V der italien. Schulen.

Chriftus und die Samaritanerin am Brunnen, Nr. 12 Saal VI der italien. Schulen. (Vorzügliche Redaction diefes Gegenftandes.)

Agostino:

Der h. Franciscus empfängt die Wundmale des Herrn; rückwärts ein Ordensbruder, Nr. 17 Saal V der italien. Schulen. (Ein Meifterwerk Agoftino's nach Zeichnung, Charakteriftik und delicatem Colorit.)

Antonio (?):

Porträt eines Lautenfpielers, Nr. 14, Saal VI. (Ein gutes caracceskes Bild.)

Brüffel. Kgl. Mufeum.

Annibale:

Diana mit Nymphen von Aktaeon im Bade überrafcht, Nr. 135. (Vgl. Katalog von Ed. Fétis. 1877.)

London. National-Galerie.

Annibale:

Chriftus erfcheint dem Simon Petrus nach der Auferftehung, Nr. 9.

Johannes in der Wildnifs, Nr. 25.

Pan lehrt dem Apollo das Flötenfpiel, Nr. 94.

Verfuchung des h. Antonius.

Hercules die Schlangen tödtend, Nr. 131.
Diana entdeckt die Schuld der Kalifto, Nr. 132.
Johannes predigt in der Wüfte, Nr. 122.
Geburt der h. Jungfrau, Nr. 116.
Maria mit dem Kinde und Jofeph, welcher demfelben Kirfchen reicht (La Vierge aux Cérises), Nr. 119.
Maria mit dem fchlafenden Jefuskinde (Silence du Carrache), Nr. 120.

Petersburg. Eremitage.

Lodovico:
Die h. Familie (La sainte Famille au Palmier), Nr. 163.
Die h. Familie mit der hl. Barbara und dem h. Laurentius, Nr. 164.
Kreuztragung, Nr. 165.
Grablegung, Nr. 166.

Annibale:
Heilige Familie, Nr. 169.
Kreuzabnahme, Nr. 172.
Frauen am Grabe Chrifti (mit fchoner Landfchaft), Nr. 173.
Chriftus erfcheint den Frauen im Garten, Nr. 174.

Lodovico:
Sufanna im Bade, Nr. 28.

Madrid. Mufeo del Prado.

Lodovico:
Ecce homo, Nr. 83.

Agostino:
Der h. Franciscus (neben Chriftus in der Glorie), Nr. 84.

Annibale:
Venus, Adonis und Amor, Nr. 86.
Ein Satyr reicht der Venus einen Weinfchlauch, Nr. 85.
Chriftus auf dem Oelberge von Engeln getröftet, Nr. 89.
Maria's Himmelfahrt, Nr. 90.

Paris. Louvre.

Lodovico:
Maria mit dem Kinde, Nr. 139, ital. Schulen.
Todter Chriftus, Nr. 140.
Maria erfcheint dem h. Hyacinth, Nr. 141.

Annibale:
Pietà, Nr. 123.
Grablegung Chrifti.
Martyrium des h. Stephan, Nr. 125.
Sebaftian (mit Landfchaft), Nr. 130.

Anmerkungen.

1) Die Materialien für diefe beiden Capitel, welche die Malerfchule von Bologna behandeln, wurden in der Hauptfache in Rom und Bologna zufammengetragen. Von literarifchen Hilfsmitteln, welche dabei benützt wurden, feien als die hauptfächlichften folgende genannt:

Des *Giulio Mancini* (Leibarztes Urban's VIII.) »Aggiugnimenti et considerationi« zu Vasari. Handfchrift der Chigiana in Rom (G. III. 66 von Seite 33 an). — *C. C. Malvasia:* »Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi (ed. prima 1678) con aggiunte, corregioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi«. 2 tom. Bologna 1841. — *Giov. Baglione:* »Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a'tempi di Papa Urbano VIII nel 1642.« In Napoli 1733. — *Franc. Scanelli:* »Il Microcosmo della Pittura.« Cesena, per Neri, 1657. — *Gio. Pietro Bellori:* »Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni« (ed. prima, Roma 1672) Pisa, 1821 (3 tomi). — *J. F. Filibien:* »Entretiens sur les vies des plus excellents peintres anciens et modernes«. Paris, 1666 (5 vol.). — *Ant. Bolognini-Amorini:* »Vite dei Pittori ed Artefici Bolognesi«. Bologna 1843. 5 vol. — *M. Gualandi:* »Memorie originali Italiane risguardanti le belle Arti. 3 vol. (Ser. 1—6.) Bologna 1840—45. — *Bottari Ticozzi:* »Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura« etc. Milano 1822—1825. 8 vol. — *M. Gualandi:* »Nuova Raccolta di Lettere« etc. 3 vol. Bologna 1844—1856. — *E. Guhl:* »Künftlerbriefe«. 2 Bde (der zweite Band: Kunst und Künftler des fiebzehnten Jahrhunderts). Berlin 1853—1856. — Treffliche Dienfte leiftete aufferdem *Platner Bunsen etc.:* »Befchreibung Rom's« und *M. Gualandi's* »Guida di Bologna«.

2) Folgendes Stammbaumfragment mag das vielfach irrig aufgefaſste Verwandſchaftsverhältniſs erlautern. Die Vetterſchaft war eine ſehr weitläufige:

Antonio de Caracci (sen).

Giov. Maria. — Ludovico.

Antonio (jun.). — Vincenzo.

Agostino. Annibale. Giov. Antonio. — **Ludovico. Paolo.**

Antonio. — **Francesco.**

Die mit fet'er Schrift gedruckten Namen bezeichnen jene Glieder der Familie, welche sich der Kunſt zuwandten.

3) Dieſe Malereien wurden von Giuseppe Mitelli (Bologna, in fol.) geſtochen.

4) Sie wurden geſtochen von Simone Giulino Parigino. Zwei Ausgaben exiſtiren davon.

1. Diverse Figure al numero di ottanta, disegnate di penna nellhore di Recreatione da Annibale Caracci, intagliate in Rame e cavate dagli originali da Sim. Giulino Parigino. In Roma 1646.
2. Le Arti di Bologna, disegnate da Annibale Caracci ed intagliate da Simone Giulini coll' assistenza di Alessandro Algardi. Roma 1740.

5) Geſtochen von Ciamberlano und Bricci. 81 Tafeln. Ed. Pietro Steffanoni, Bologna. Man darf den Ausdruck »anatomiſcher Atlas« nicht zu ſtreng nehmen; es ſind Studien eines Zeichners, mit der Abſicht, den jungen Maler mit der Anatomie des menſchlichen Leibes vertraut zu machen (Bartsch vol. XVIII. pag. 158).

6) Geſtochen von Chatillon, Mignard und Boulanger 1659; lithographirt von G. B. Frulli und G. Cenestrelli, Bologna 1835.

7) Die Cartons dieſer beiden Fresken befanden ſich zuerſt im Beſitze des Groſsherzogs von Toscana; ſie kamen dann auf Zwiſchenwegen in die Sammlung Lawrence und von da in das britiſche Muſeum (Nr. 147 und 148).

8) G. Campori: Raccolta di Cataloghi ed Inventari inediti (Modena 1870) pag. 205 fg. Dieſe Bilder befinden ſich nicht mehr in Parma; ihren jetzigen Beſitzer vermag ich nicht zu nennen.

9) Il Funerale d'Agoſtin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati, Academici del disegno. Scritto all' Illmo. et R^mo. Sig^r. Cardinal Farnese. Abgedruckt in Malvasia ed. c. tom. I. von pag. 299 fg.

10) Vielleicht gewinnt dieſe Anſicht an Wahrſcheinlichkeit, wenn ich die Thatſache anführe, daſs ſich im Nachlaſſe Lodovico's einige Skizzen fanden, welche dem nicht ausgeführten Freskenſchmuck eines Zimmers dienen ſollten, in welchem die Thaten des Hauſes Farnese Gegenſtand der Darſtellung ſein ſollten.

11) Zuerſt geſtochen von Giacopo Giovanni, Bologna 1694; trefflicher dann von Gianpietro Cavazzoni Zanotti, Bologna 1776.

12) Vgl. H. Ludwig: Ueber die Grundſätze der Oelmalerei (Leipzig, 1876) S. 252.

13) Vgl. die Handſchrift des Giulio Mancini in der Chigiana.



Guido Reni's Selbftbildnifs.

II. Guido Reni. Domenico Zampieri. Francesco Albani. Francesco Barbieri.

In der Akademie der Caracci in Bologna trafen drei Jünglinge zufammen, menfchlich und künftlerifch verfchieden geartet, doch alle drei gleich hoch begabt: Guido Reni, Domenico Zampieri und Francesco Albani. Sie kamen fammt und fonders aus der ftrengen Schule des Antwerpners Dionys Calvart (1545—1619), der fich in Bologna niedergelaffen hatte. Obwohl ohne hervorragende Begabung und befonderes Temperament war er doch wegen der Präcifion und Strenge feiner Zeichnung wohl dazu angethan, auf den erften Unterricht junger künftlerifcher Talente von förderndem Einflufs zu fein.

Guido Reni wurde am 4. November 1575 zu Bologna geboren; fein Vater, Daniele Reni, der in der Stadt den Ruf eines ausgezeichneten Mufikers genofs, befand fich damals gerade des Jubiläums wegen in Rom. Die Freude des Heimgekehrten war um fo gröfser, als er wahrnahm, dafs die Götter dem Kinde das liebfte Gefchenk, hervorragende Schönheit, gegeben. Die Mutter Guido's war Junipera Pozzi. Der Palaft der Bolognini zu Sto. Stefano — ausgezeichet durch die fchönen Terracotta-Büften und die prächtigen Säulencapitäle der Faffade — war in jener Zeit ein Centrum gelehrten und künftlerifchen Lebens. Calvart hatte dort ein Heim erhalten, Literaten und Künftler fanden dort ftets den liebenswürdigften Empfang. Auch Mufik und Gefang wurden gepflegt; fo war auch Guido's Vater in dem Haufe ein gern gefehener Gaft. Guido follte fich nach dem

Willen des Vaters der Mufik widmen; er hat auch niemals die Freude an diefer Kunft verleugnet, doch noch ftärker trieb es ihn zur Malerei. Calvart gelang es, den Vater für diefe Neigung des Knaben günftig zu ftimmen. So kam Guido zunächft in die Werkftätte des Niederländers. Dort machte er fo fchnelle Fortfchritte, dafs der Lehrer dem kaum Dreizehnjährigen die Auffiicht über die Arbeiten der Mitfchüler anvertraute.

Unter diefen befand fich auch Francesco Albani. Diefer war der Sohn des reichen Seidenwaarenhändlers Agoftino Albani und der Elifabetta Torri; fein Geburtstag war der 17. März 1578. Der Vater hätte es gerne gefehen, wenn Francesco gleich feinem um drei Jahre älteren Bruder Domenico den Rechtsftudien fich zugewendet haben würde; da aber Francesco für dies Studium durchaus keine Neigung zeigte, fo entfprach Agoftino dem Wunfche des Knaben und brachte ihn in die Schule Calvart's. Doch die mürrifche Art des Lehrers mochte auf die Dauer ebenfowenig wie die in manieriftifchen Traditionen befangene Naturanfchauung deffelben dem Guido und dem Francesco behagen; fie traten in die Akademie der Caracci, welche die gefammte künftlerifch hochftrebende Jugend Bologna's anzog. Hier trafen fie bald mit Domenicho Zampieri zufammen. Domenico war am 21. October 1581 gleichfalls zu Bologna geboren als der Sohn eines nicht ganz unbemittelten Schufters, der aus ihm durchaus einen Geiftlichen machen wollte. Härtere Kämpfe als Francesco und Guido hatte Domenico zu beftehen, bis er es errang, bei Calvart in die Lehre zu treten. Aber die Gunft des Lehrers verfcherzte er bald, als er von diefem über der Zeichnung eines Stichs des Agoftino Caracci betroffen ward. Calvart jagte ihn aus feiner Werkftätte; Domenico floh zu Agoftino, und diefer führte ihn zu feinem Vetter Lodovico, der dem hochbegabten, von Natur etwas fchüchternen Jüngling bald ganz befonders zugethan war.

Hier fchlofs fich Domenico — feines fchüchternen Benehmens wegen von den Mitfchülern Domenichino genannt — mit befonderer Zärtlichkeit an Francesco Albani an. Es war um das Jahr 1595, als die drei jungen Künftler in der Akademie der Caracci zufammentrafen. Guido der ältefte, ging Lodovico fchon als Gehilfe an die Hand; die Peinlichkeit der Zeichnung, das trockene Pathos der Formengebung, das ihm noch vom Unterrichte Calvart's eigen war, fuchte er durch das Studium der Antike und des Natur-Modells abzuftreifen; im Colorit ftrebte er nach einem faftigeren Auftrage, nach Weichheit und Harmonie. In die Zeit diefes Umwandlungsproceffes fallt eine »Krönung Maria's«, für die Kirche S. Bernardo gemalt (Bologna, Pinakothek Nr. 141), wo namentlich der obere Theil noch die Befangenheit in Calvart's Formenanfchauung bezeugt. Und diefe Befangenheit ift auch noch nicht überwunden in der »Stiftung des Rofenkranzfeftes«, das den dritten Altar rechts vom Eingang in der Kirche Noftra Donna di San Luca (bei Bologna) fchmückt. Des Annibale Caracci »Almofen des h. Rochus« copirte Guido in diefer Zeit unter folchen Beifall, dafs Annibale in ihm einen gewaltigen Nebenbuhler zu fehen begann.(¹)

Gereifter und felbftändiger zeigte fich Guido fchon in einer Kaminmalerei im Haufe der Lambertini (Orpheus und Eurydice; kam nach Frankreich) und in dem Tafelbilde »Die Schuld der Kallifto«, das durch einige Verfe Marini's, des vielbewunderten Dichters, verherrlicht ward. Die Gunft, welche diefe Arbeiten fanden, die Zwifchenträgereien, welche fein Verhältnifs zu Lodovico zu trüben begannen,

wie fie das zu Annibale geftört hatten, bewogen Guido, Lodovico's Werkftätte zu verlaffen und felbftändig Arbeiten zu übernehmen und durchzuführen. Bald hatte er Gelegenheit, als glücklicher Rivale fich feinem Meifter Lodovico gegenüber zu finden. Als Papft Clemens VIII. nach glücklichem Erwerbe von Ferrara (1598) Bologna befuchen wollte, follten ihm zu Ehren einige Räume des Palazzo publico mit Fresken gefchmückt werden. Lodovico Caracci bewarb fich um die Arbeit, doch fie wurde Guido übertragen. Leider ift von diefen Darftellungen (die Göttin des Ruhmes, Allegorien der Tugenden, Genien) keine Spur mehr vorhanden. Guido's nächfte Arbeit waren die Fresco-Malereien in einem Saale und einem Vorzimmer des Palaftes Zani (jetzt Pallavicini an der Barriera). Das Decken-



Selbftbildnifs Domenichino's.

gemalde des Saales ftellte den »Sturz des Phaeton« vor; im Nebenzimmer allegorifirte er die Scheidung des Lichtes von der Finfternifs. Im Jahre 1840 wurden diefe Gemälde von der Mauer abgenommen und auf Leinwand übertragen; fie find feitdem in englifchem Privatbefitze verfchollen.

Als Lodovico den Auftrag erhalten hatte, das Oktogon von San Michele in Bosco mit Fresken zu fchmücken, befafs er genug Selbftüberwindung, auch Guido Reni zu diefer Arbeit heranzuziehen. Guido malte den h. Benedictus, wie er die Gefchenke der Landleute entgegennimmt. Mit Hülfe der Stiche kann man heute zum mindeften noch über Compofition und Zeichnung diefes Werkes urtheilen; darnach mufs man es als eines der vollendetften Werke des Cyklus bezeichnen. Benedictus fteht auf einem Felfenvorfprung vor dem Eingange zu feiner Behaufung; Manner, Frauen, Kinder nahen fich ihm, um ihm Liebesgaben

zu überreichen. Der »Benedictus« erinnert mannigfach an die Art der Charakteriftik Annibale's. Ein Landmann der knieend dem Heiligen einen Widder darbringt, ein anderer, im Vordergrunde, der einen mit einem Getreidefack beladenen Efel führt, zeigen in den energifchen Formen, in der kräftigen Hervorhebung der Musculatur den Einflufs Lodovico's; dagegen aber ift die Mädchengruppe des Mittelgrundes, dann die Frau mit den beiden Kindern im Vordergrunde fchon völlig geiftiges Eigenthum Guido's. Hier findet fich fchon jene Verbindung von antikifirendem Formenadel und blanker Naturwahrheit in Haltung und Bewegung, finnlicher Grazie und fchöner Befeelung, wodurch Guido auf den Befchauer fo packend wirkt. Diefe Wirkung hält freilich nicht immer vor; es mangelt die geiftige Intenfität, jene Wucht, mit welchem das Exiftentielle in den Schöpfungen der grofsen Cinquecentiften trotz des Vorhandenfeins all jener formalen Elemente auf uns wirkt und uns in die Tiefen ureigenen Lebens blicken läfst.

Ich weifs nicht, ob fchon bemerkt worden ift, dafs jenes Mädchen mit dem Korbe im Mittelgrunde des befchriebenen Bildes uns den Typus jenes räthfelhaften Frauenporträts weift, das als Porträt der Beatrice Cenci berühmt geworden ift. Auch die Art der Kopfbedeckung, die allerdings bei Guido oft wiederkehrt, ift die gleiche.

Die Tragödie der Cenci erhielt ihren Abfchlufs am 11. September 1599.

Der Bericht eines Zeitgenoffen fchildert Beatrice in folgender Weife: »Beatrice war ziemlich grofs, von zartem Teint und hatte ein Grübchen auf jeder Wange (nach einem zweiten Berichte war auch das Kinn mit einem Grübchen geziert), das zumal, wenn fie lachelte, ihren lieblichen Zügen einen Reiz verlieh, der jeden, welcher fie fah, bezauberte. Ihr Haar fah wie Goldfäden aus, und da es fehr lang war, fo pflegte fie es aufzubinden; löfte fie es dann auf, fo blendeten die reichen Locken den Blick des Befchauers. Ihre Augen waren von einem tiefen Blau, freundlich und voll Feuer. Zu all diefen Schönheiten fügte fie, fowohl in Worten wie in Handlungen, einen Geift und eine majeftätifche Lebendigkeit hinzu, die jeden für fie einnahm. Sie war zwanzig Jahre, als fie ftarb« ..... »Das fehr getreue Bild Beatrice's befindet fich im Palaft der Villa Pamfili aufserhalb des Thores S. Pancrazio; wenn fich ein anderes Porträt im Palaft Cenci befindet, fo wird es Niemandem gezeigt, um nicht das Andenken an eine fo fchreckliche Begebenheit zu erneuern.«[2]

Das als Porträt der Beatrice im Palazzo Barberini bekannte Bild kam dorthin aus dem Palazzo Colonna, wo es gleichfalls als Bild der Beatrice und Werk des Guido galt, der es wahrend Beatricens Gefangenfchaft gemalt haben foll. Zunächft widerfpricht das Porträt in nichts der Befchreibung, welche uns die Zeitgenoffen von dem Aeufsern Beatricens geben. »Es liegt eine entfchloffene und bleiche Faffung in ihren Zügen — befchreibt Shelley jenes Frauenbildnifs, das er unbedingt für das der Cenci halt —; fie fcheint traurig und niedergefchlagenen Geiftes, aber die Verzweiflung, welche fich darin ausfpricht, wird durch die geduldige Ergebung der Sanftmuth verklart. Ihr Haupt ift von einer weifsen Draperie umwunden, aus deren Falten die Strähne ihres goldenen Haares entfchlüpfen und auf ihren Nacken herabfallen. Ihr Geficht ift aufserordentlich zart geformt; die Brauen find fcharf gezeichnet und gewölbt; die Lippen tragen jenen beftändigen Ausdruck der Phantafie und des Gefühls, den das Leiden nicht verwifcht hat, und den der Tod kaum vernichten zu können fcheint. Ihre Stirne ift hoch und rein;

ihre Augen, die ungemein lebhaft gewefen fein follen, find vom Weinen angefchwollen und glanzlos, aber von fanfter Schönheit und Klarheit. Im ganzen Antlitz liegt eine Einfachheit und Würde, die im Verein mit ihrer wunderbaren Lieblichkeit und tiefen Trauer unausfprechlich rührend find.« Zwei Fragen heifchen nun Antwort: Ift es bis zur Wahrfcheinlichkeit zu erharten, dafs Guido Gelegenheit hatte, Beatrice zu fehen? — und dann, geht dies in feiner Art vollendete Werk nicht über den damaligen Umfang des Könnens Guido's hinaus? Zwifchen Guido's Arbeiten im Palazzo publico und im Palafte Zani, die in das Jahr 1598 fallen, und feinem Fresco im Oktogon von S. Michele in Bosco, das dem Jahre 1604 angehört, (3) befindet fich eine Lücke, die mit keinen in Bologna nachweisbaren Arbeiten ausgefüllt ift. Dagegen erfahren wir aus einer Aufzeichnung des Francesco Albani, dafs Guido's Romfahrt im Jahre 1605 bereits die zweite des Künftlers gewefen ift; dafs er die erfte eben in Gemeinfchaft mit Francesco angetreten hatte, mit dem er dann auch in Rom in intimer Kameradfchaft lebte. (4)) Die grofse Aufregung, in welche das Schickfal der Familie Cenci, namentlich der beiden Frauen, der Beatrice und deren Stiefmutter Lucrezia, die gefammte Bevölkerung von Rom gefetzt hatte, mögen vielleicht ebenfo wie der Ruf der Schönheit, deffen Beatrice genofs, ftarke Triebfedern für Guido gewefen fein, fich den Anblick des Mädchens, wenn nicht im Gefängniffe, fo doch auf ihrem Gange zum Richtplatze zu verfchaffen. Wenn Mündler, der von dem Bilde fagt, dafs es »ganz die geiftreich fchreibende Pinfelführung des Guido aufweife«, Recht hat, fo ift es eben das erfte Werk, in welchem Guido's Eigenart zu völligem Durchbruch kommt. Eine ftarke Gemüthsergriffenheit mag zu diefer höchften Anfpannung der Kraft beigetragen haben; thatfächlich hat er felten mehr fo viel Seele in ein Werk gelegt, wie in diefes; die unergründliche Melancholie, die wie ein Schleier über den Zügen diefes Frauenbildes liegt, ift keine äufserliche Beigabe, um pikanten Reiz zu erzielen, fie weift auf eine tief ergriffene Künftlerfeele. Es mag damit zufammen hangen, dafs von nun an der Typus diefes Kopfes bei den Frauen Guido's nicht minder haufig vorkommt, wie der Typus der Niobe.

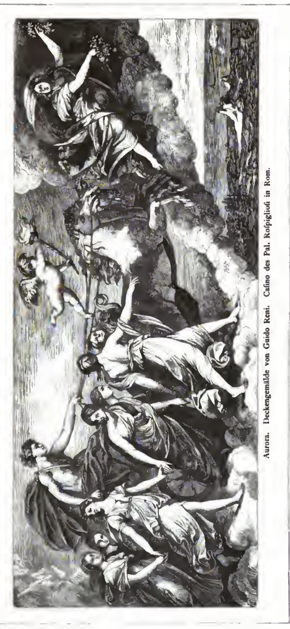
Der erfte Aufenthalt Guido's in Rom war nur von ganz kurzer Dauer, vermuthlich weil er fich in feinen Erwartungen getäufcht fah und auch bei Annibale Caracci, der für feine Arbeiten im Palazzo Farnefe helfender Kräfte bedurfte, kein Entgegenkommen fand. Statt feiner zog Annibale den viel jüngeren, aber ihm felber geiftes- und gemüthsverwandten Domenico Zampieri zur Arbeit heran. Diefer hatte in Bologna einige Skizzen der Farnefe-Fresken Annibale's gefehen und er fand von da an keine Ruhe mehr; freudig nahm er es deshalb auf, als Francesco Albani ihm in feinem Haufe in Rom Unterkunft anbot. Auch Annibale empfing ihn freundlich und gab ihm fofort Befchäftigung. So malte Domenichino zunächft nach Annibale's Carton »Die Befreiung der Andromeda durch Perfeus« und das »Mädchen mit dem Einhorn«. Namentlich in dem erfteren Gemälde fticht die Härte im Umriffe, die Trockenheit der Farbe noch fehr von den Arbeiten Annibale's ab; nach eigenem Entwurfe malte er dann den »Tod des Adonis« in der Loggia des Palaftes.

Giovanni Battifta Agucchi, der Gönner der Caracci, empfahl dann den jungen Domenico Zampieri feinem Bruder, dem Cardinal Geronimo Agucchi; ein im Auftrage diefes Cardinals für deffen Titulaturkirche S. Pietro in Vinculis entftandenes Bild »Die Befreiung des h. Petrus« gewann fo fehr die Anerkennung des

Auftraggebers, dafs Geronimo Agucchi den Künftler als Familiaren ins Haus zog. Das Feffelnde an diefem Bilde (das fich jetzt in der Sakriftei der Kirche befindet) ift die Gruppe der beiden fchlafenden Soldaten, in welcher fich Domenichino's durch ein ftarkes Schönheitsgefühl geläuterte realiftifche Auffaffung der Wirklichkeit vielverheifsend offenbart. Im Auftrage des Cardinals Agucchi malte Domenichino auch die drei Lünetten an der Aufsenwand von S. Onofrio; es find Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus und zwar: »Die Taufe des Heiligen«, »Die Beftrafung des Heiligen durch einen Engel wegen der Lecture heidnifcher Bücher«, endlich »Die Verfuchung des Heiligen«. »Die Taufe« und »Die Verfuchung« — letztere zugleich ein liebevoll ausgeführtes Landfchaftsbild — zeigen im Allgemeinen noch immer einen innigen Anfchlufs an Annibale. An Annibale's Einflufs erinnert auch der kühle Ton der Farbe, die correcte Zeichnung; doch bricht in der Charakteriftik einzelner Figuren, wie namentlich in der »Verfuchung«, Domenichino's Temperament fchon fieghaft durch. Und völlig zum Siege kommt Domenichino's Eigenart in dem Martyrium des h. Andreas, das im Wettkampfe mit Guido Reni entftand. Guido Reni war längft wieder in Rom; er hatte den Weg dahin wohl fchon im Sommer 1605 wieder angetreten, da er fich nicht weiter an den Arbeiten in S. Michele in Bosco betheiligte.

Nach einer 26tägigen Herrfchaft Leo's XI. aus dem Haufe Medici (Nachfolger Clemens' VIII.) hatte der Cardinal Camillo Borghefe, der Sprößling einer aus Siena nach Rom ausgewanderten Familie, am 16. Mai 1605 als Paul V. den päpftlichen Thron beftiegen. Die höchften Begriffe von der päpftlichen Würde erfüllten ihn. »Die Lehre, dafs der Papft der einzige Stellvertreter Jefu Chrifti, dafs die Gewalt der Schlüffel feinem Gutdünken anvertraut, dafs er von allen Fürften und Völkern in Demuth zu verehren fei, wollte er in ihrer vollen Bedeutung behaupten. Er fagte, nicht von Menfchen, fondern vom göttlichen Geifte fei er auf diefen Stuhl erhoben worden, mit der Pflicht, die Immunitäten der Kirche, die Gerechtfame Gottes wahrzunehmen; in feinem Gewiffen fei er gehalten, alle feine Kräfte anzuftrengen, um die Kirche von Ufurpation und Vergewaltigung zu befreien. . . . Mit juridifcher Scharfe fafste er die Anfprüche der Kirche als ihre Rechte; als feine Gewiffenspflicht fah er es an, fie in aller ihrer Strenge zu erneuern und durchzufetzen.« (5) Nicht wenige politifche Händel hatte ihm die Unbeugfamkeit, mit der er diefe Anfchauung durchzufetzen fuchte, zugezogen; am fchärfften war der Kampf mit Venedig, der nur durch die Intervention Frankreichs vor blutigem Austrag bewahrt wurde. Paul V. mochte vielleicht dabei im Stillen eben fo fehr an Julius II. denken, wie er diefen Papft in grofsartiger Förderung der Kunft nachahmte. Der Cardinal-Nepot Scipione Caffarelli-Borghefe, fein Schwefterfohn, kam mit feuriger Energie der Durchführung diefer Neigungen entgegen. Kirchen, Kapellen, Paläfte, Villen, Wafferleitungen, Fontainen, Strafsenanlagen zeugen vom Kunfteifer Beider; nicht bei ihnen, fondern in der Erfchöpfung der Natur lag es, wenn fie kein zweites julifch-leoninifches Kunftzeitalter hervorzurufen vermochten.

Wie unter Julius und Leo zog es wieder die Künftler nach Rom. Die noch vorhandenen Vertreter des Manierismus fanden fich hier nicht minder zufammen, wie die Naturaliften; kein Wunder, dafs auch die junge Schule von Bologna auf römifchem Boden ihre Kraft erproben wollte. So trieb es auch Guido wieder nach Rom. Er hatte dort fchon mächtige Freunde. Im Auftrage des Cardinals Facchenetti hatte er die vorzügliche Copie von Raffael's »Cäcilia« nach Rom ge-



Aurora. Deckengemälde von Guido Reni. Casino des Pal. Rospigliosi in Rom.

fchickt, die noch heute in der Cäcilien-Kapelle in der Kirche S. Luigi de' Francefi bewundert wird. Für den Cardinal Sfondrato hatte er fchon früher zwei nicht mehr bekannte Bildchen ausgeführt. Eine ftarke Unterftützung fand er auch an dem Cavaliere d'Arpino, welcher Guido benützen wollte, den von ihm gehafsten Caravaggio in Hintergrund zu drängen. Die »Kreuzigung des h. Petrus« (früher in der Kirche alle tre Fontane aufserhalb Roms, jetzt in der Vaticanifchen Galerie) mochte Guido im Stile Caravaggio's gemalt haben, um zu zeigen, bis zu welchem Grade er fich der Art diefes Malers zu bemächtigen vermöchte; zum Glücke begegnen wir ihm auf diefem Pfade nicht wieder. Zwei Bildchen auf Kupfer, welche er dem Papfte dargebracht hatte, erwarben ihm die Gunft Pauls V. und von deffen Nepoten Scipione Borghefe, der den Künftler nun unter günftigen Bedingungen in die Zahl feiner Familiaren aufnahm.(6) Guido erhielt ein Monatsgehalt von 9 Scudi, jährlich 50 Scudi Quartiergeld und die gewöhnliche Remuneration von Wein, Brod und Holz; aufserdem follte jedes einzelne Werk nach Uebereinkommen honorirt werden. Vor dem Jahre 1608 ift aber kein gröfseres Werk Guido's zu verzeichnen; in diefem Jahre tritt er zunächft im Wettkampfe mit Domenichino auf, was den Eindruck macht, als habe Scipione Borghefe, fein Gönner, die Kräfte Beider zuerft prüfen und dann fich entfcheiden wollen.(7) Der Ort, wo diefer Wettkampf ftattfand, ift die Kapelle S. Andrea, die zu dem Kapellencomplex Sta. Silvia und Sta. Barbara neben der Kirche S. Gregorio Magno gehört.

Guido follte (links vom Eingang) »des h. Andreas Gang zur Richtftätte«, Domenichino auf der gegenüberliegenden Wandfläche »das Martyrium des h. Andreas« malen. Der Cardinal Baronius hatte diefe und die beiden anliegenden Kapellen neu aufbauen laffen. Als diefer am 30. Juni 1607 geftorben, übernahm es Scipione Borghefe, die Ausfchmückung derfelben zu veranlaffen. Guido's und Domenichino's Arbeiten fallen in das Jahr 1608, da Annibale Caracci noch ein Urtheil darüber abgab und Domenichino fchon im Januar 1609 in Grotta Ferrata befchäftigt war. Domenichino wählte — ob nach Vorfchrift oder freiwillig? — den Act der Marter felbft. Andrea ift in ausgeftreckter Lage mit Stricken an eine Bank gefeffelt; er ift völlig unbekleidet; Henker umftehen ihn, bereit, die Geifselung an ihm zu vollziehen. Der widerwärtige Eindruck der Scene wird nur durch die Theilnahme der derfelben beiwohnenden Zufchauer ein wenig gemildert. Guido, der ficherlich das Ende des Heiligen darzuftellen hatte, legte fich den Stoff in einer feiner Natur mehr entfprechenden Weife zurecht. Er fchilderte den Heiligen in dem Momente, da er das Kreuz erblickt, auf dem er enden foll, und, das Symbol der Erlöfung in demfelben erkennend, anbetend in die Knie finkt. Domenichino's Bild zeigt gröfsere Ueberfichtlichkeit, gröfsere Eurythmie; die Gruppen weichen auseinander und treten doch zu einem wohlgeordneten Ganzen zufammen. In der Charakteriftik macht fich noch ein ftarkes Schwanken zwifchen den Principien der Naturaliften und der Akademiker bemerkbar, von dem allerdings Domenichino auch fpäter nur felten ganz frei ift. Die Figuren der Henker würden uns in einem Werke Caravaggio's nicht fremd erfcheinen; derjenige, welcher dem Befchauer den Rücken zukehrt, ift, was die Stellung betrifft, der Geifselung von Giulio Romano in der Sakriftei von Sta Praffede entlehnt. Domenichino's hoher Schönheitsfinn offenbart fich dagegen in einzelnen Zufchauergruppen, von welchen namentlich eine — ein durch den Hergang erfchrecktes Kind birgt fcheu das

Geficht im Schofse der Mutter — grofse Beliebtheit und Popularität erlangt hat. Den Abfchlufs erhält das Bild durch prächtige Säulenarchitektur.

Guido Reni bewährt auch in der Charakteriftik jene künftlerifche Nobleffe, welche feine Auffaffung des Stoffes beftimmte. Seine Henker laffen uns eher an die Naturauffaffung des Quattrocento als an die der Naturaliften denken. In einzelnen Zufchauergruppen, z. B. einer Mutter mit ihrem Kinde, zeigt fich dann die für jene Zeit denkbar innigfte Verbindung von idealer Formengebung und liebevollem Anfchlufs an die Erfcheinungen des Lebens. Der Grund des Bildes wird durch eine Berglandfchaft abgefchloffen.

Das Colorit hat in beiden Fresken fo viel gelitten, ift durch Reftauration fo verunftaltet worden, dafs fich ein Urtheil über die urfprüngliche Befchaffenheit nicht mehr fallen läfst.

Guido forderte für feine Arbeit 400 Scudi; Annibale Caracci, der in Honorarangelegenheiten ftets fehr fchlecht fuhr, fchrieb gelegentlich diefer Forderung an feinen Vetter Lodovico: »Vierhundert Scudi verlangt er und mag fich nicht mit weniger für eine Arbeit begnügen, die er zu übernehmen fehnlichft wünfchte, um auch im Fresco glänzen zu können, und die er in der Frift weniger Monate zu Ende führte. Was wird er nun für die Galerie und die päpftliche Kapelle fordern, die ihm ficher zufallen werden? Ich leugne fein bedeutendes künftlerifches Talent nicht; befonders liegt eine gewiffe Anmuth und Gröfse in feiner Art, worin er keinen Nebenbuhler hat, aber fchliefslich verdienen Zampieri und Albani eine nicht geringere Hochfchätzung, und wenn fie nicht mit jener Leichtigkeit arbeiten und nicht feinen Schönheitsfinn befitzen, fo zeigen fie doch ganz andere künftlerifche Einficht« u. f. w. Wohl unmittelbar darauf malte Guido in der nebenan liegenden Kapelle Sta. Silvia an dem Triumphbogen ein Engelconcert. Hinter einer Balluftrade werden drei Gruppen von Engeln fichtbar; jede der Seitengruppen enthält fünf Engel, die Mufikinftrumente fpielen, die mittlere drei fingende. Die Haltung, felbft die Bildung der Köpfe zeigt, dafs Guido dabei von Melozzo da Forli infpirirt worden war; bei alle dem ift dies Engelconcert eine ganz unbefangene Schöpfung von entzückender Fröhlichkeit und Naivetät. Kindliche Luft liegt wie Sonnenglanz auf den Gefichtern; die lebhafte innere Bewegung, welche fich auch in den Zügen wiederfpiegelt, ift nicht der Ausdruck religiöfer Inbrunft, fondern kindlicher Luft und Freude.

Das Werk befindet fich heute in beklagenswerthem Zuftand; rohe Reftauration hat demfelben alle urfprüngliche Farbenfchönheit genommen.

In diefes Jahr 1609 mufs nun auch aus chronologifchen und ftiliftifchen Gründen das liebenswürdigfte Werk Guido's, der Triumphzug der Sonnengottes, die fog. Aurora, im Cafino eines von Flaminio Ponzio auf den Ruinen der Conftantinsthermen für Scipio Borghefe errichteten Palaftes, dem jetzigen Palazzo Rofpigliofi gefetzt werden. Sieghaft zieht der fchöne Sonnengott empor, Horen umtanzen das Gefpann, Aurora fliegt rofenftreuend dem Wagen voraus. Die meiften fpäteren Schöpfungen Guido's find im Detail durchgebildeter, vollkommener; fo fällt z. B. bei der Aurora, jener im Uebrigen »einzigen, wunderbaren Geftalt«, die allzukräftige Bildung des ausgeftreckten Armes auf, und nicht minder der Mangel jeder Modellirung am unteren Theile des Beines der erften Hore (in blauer Gewandung); ebenfo ift Guido's Sicherheit in der Perfpective in den gleich zu erwähnenden Kuppelmalereien in der päpftlichen Kapelle eine gröfsere als

hier, in der Hauptſache aber hat er ſich nicht wieder übertroffen, weder in Bezug auf das friſche blühende Phantaſieleben, das darin waltet, noch in Bezug auf Compoſition, Zeichnung, Farbe. Ein Hymnus an das Licht iſt dies Gemälde; Alles an ihm iſt Wohllaut und Melodie: die Linien, welche die leichten, ſchwebenden Geſtalten umgrenzen, die Farbengebung mit ihrer Helle, Freundlichkeit und Harmonie. Betrachtet man das Gemälde in der Abſicht, Einblick in Guido's Kunſtſtudien in Rom zu erhalten, ſo werden wir ebenſo auf Raffael (vgl. namentlich die zweite und letzte Hore) wie auf die Antike (der Typus der erſten, jenſeitigen Hore erinnert ſtark an den der Niobe) gewieſen. In der einen der Horen begegnen uns die bekannten Züge der Beatrice Cenci wieder.

Annibale hatte ſich nicht getäuſcht; Guido erhielt den Auftrag, in Gemeinſchaft mit Francesco Albani die Hauskapelle des Papſtes im Quirinal-Palaſte mit Fresken auszuſchmücken. Das war 1610.

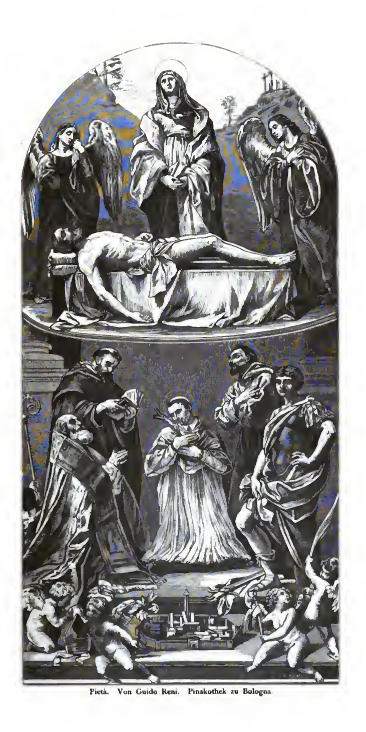
Ueber des Francesco Albani Thätigkeit in Rom bis zu dieſer Zeit vermag ich nur wenig zu ſagen; ſein Verhältniſs zur Kunſt bleibt ſtets mehr das eines vornehmen Dilettanten, als das eines ganz in ſeinem Berufe aufgehenden Künſtlers. Daher iſt auch keine rechte Entwickelung in ſeinen Werken zu verfolgen. Original iſt er nur auf einem eng umgrenzten Gebiete; im Uebrigen bleibt er im Banne caraccesker Inſpirationen eine ſchätzbare Mittelmäſsigkeit.

Ich erwähnte, daſs Albani in der Kapelle S. Diego der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli die dem Annibale übertragenen Fresken nach deſſen Cartons durchführte. In der einen Lünette war die Predigt des h. Diego dargeſtellt, in der andern der Beſuch des Grabes dieſes Heiligen durch Kranke. Die Felder darunter zeigten das Roſenwunder und die von dem Heiligen bewirkte Heilung Kranker. Ich vermag über dieſe Fresken, welche vor einigen Jahrzehnten aus der überdies jetzt geſchloſſenen Kirche weggebracht wurden, eben ſo wenig etwas zu ſagen, wie über Albani's Malereien in einem Caſtell Baſſano 25 (?) Milien auſserhalb Roms. Die Stoffe, die Albano dort behandelte, waren folgende: »Sturz des Phaeton«, »Neptun und Galatea«, »Ceres, die Proſerpina ſuchend«, und endlich als Hauptgemälde »Zeus, in der Mitte der anderen Gottheiten thronend, ſchleudert den Blitz gegen Phaeton«.

Der Bau des Quirinalpalaſtes war unter Gregor XIII., auf einem urſprünglich den Eſte von Ferrara gehörenden Grunde, den dieſer Papſt von dem Cardinal Ludovico Eſte zum Geſchenk erhalten hatte, begonnen worden. Es waren nach einander die Architekten Flaminio Ponzio, Ottaviano Maſcherino, Domenico Fontana, Carlo Maderna daran thätig. Der Haupttract wurde unter Paul V. vollendet; die päpſtliche Hauskapelle, welche Freskenſchmuck erhalten ſollte, war von Domenico Fontana in Form eines griechiſchen Kreuzes mit Kuppel über der Vierung errichtet worden.

Anfänglich ſollte auch Domenichino zur Arbeit herbeigezogen werden; doch das unterblieb, und bald wuſste Guido Reni ſich auch des Francesco Albani zu entledigen, ſo daſs er das Werk in der Hauptſache allein, mit Hilfe des Lanfranco und Antonio Caracci, die unter ſeiner Leitung arbeiteten, durchführte.

Von Francesco Albani rührt nichts weiter her als ſieben Putten am Triumphbogen, die allerdings durch ihren kindlichen Reiz beſtechend wirken; von Antonio Caracci iſt eine Lünette mit der Heimſuchung Maria's, von ihm und Lanfranco die Allegorien der Tugenden an den Wänden; alles Andere kommt auf Rechnung



Pietà. Von Guido Reni. Pinakothek zu Bologna.

Guido's. Am Triumpfbogen malte Guido den ewigen Vater von Engeln getragen und umgeben; im Kuppelgewölbe ftellte er die Aufnahme der h. Jungfrau in den Himmel dar, in den Zwickeln Jefaias, David, Salomon, Mofes. In den drei Lünetten, welche ihm angehören, malte er die Geburt der Jungfrau, Maria in häuslicher Befchäftigung, die Verkündigung; auf Wandftreifen dann die Geftalten von Adam, Abraham, Ifaak, Jakob.

Wenn das Werk im Ganzen von einem decorativen Zug nicht freizufprechen ift, fo find ihm doch hohe Einzelfchönheiten eigen. Der Adam ift ein fchöner Akt in der Art feiner Sebaftianfiguren; Abraham, Ifaak, Jakob find dürftig charakterifirt, doch erhalten fie durch die einfache Grofsheit der Gewandbehandlung einen Zug ins Majeftätifche.

Für die Zwickelfiguren hat fich Guido nicht zu feinem Nachtheil die Infpiration in der Siftina geholt. Die Geburt Maria's fchlägt florentinifchen Erzählungston an; Frauen und Dienerinnen, welche das neugeborne Kind umgeben, füllen Vorder- und Mittelgrund aus; im Hintergrunde fieht man in einer Kammer die h. Anna von zwei Frauen bedient, in einer zweiten Kammer Joachim mit zwei Männern in lebhafter Unterhaltung. Die jugendliche Maria in häuslicher Befchäftigung, von zwei Engeln bedient, ift ein Bild von erquickender Naivetät, wie es fpäter noch hie und da dem Saffoferrato gelang. Die muficirenden Engel der Kuppel find denen in der Kapelle Sta. Silvia verwandt.

Ende 1610 brachte Guido die Arbeit zum Abfchlufs; er hatte kaum mehr als sechs bis sieben Monate darauf verwendet und einen Lohn von 600 Scudi erhalten, worauf er dann noch eine Nachtragsforderung von 400 Scudi ftellte. Der Erfolg war ein grofser. Cardinal Barberini, der fpäter als Urban VIII. den päpftlichen Thron beftieg, verfchmähte es nicht, die Malereien in einigen enthufiaftifchen Verfen zu feiern, Paul V. aber zog den Künftler fofort zu einer neuen Arbeit heran. In Sta. Maria Maggiore hatte fich diefer Papft durch Flaminio Ponzio 1611 die Capella Paolina oder Borghefiana errichten laffen; dort wollte er begraben werden und fie follte das prächtige Denkmal feines Namens fein. Zur malerifchen Ausfchmückung wurde Guido Reni mit Lanfranco als Gehilfen berufen und empfing am 28. Sept. 1610 ein Angeld von 100 Scudi. Im Ganzen rühren in der Capella Paolina von Guido folgende Stücke her (zu beiden Seiten des Denkmals Clemens' VIII.): »Ein Engel gibt dem h. Chryfoftomus die abgehauene Hand wieder«; »Maria bekleidet den h. Ildefonfo mit dem Mefsgewand (die Geftalt der Maria von Lanfranco)«; »zwei Vorgänge aus dem Leben Maria's« (zu beiden Seiten des Denkmals Pauls V.); dann im Oval inmitten des Bogens: »der h. Geift mit Engeln«, an den Seiten endlich »griechifche Heilige«.

Während der Arbeit an diefen Malereien gerieth der Künftler in einen Streit mit dem Schatzmeifter des Papftes wegen feiner Nachtragsforderung von 400 Scudi für die Quirinal-Fresken. Die Verweigerung der Zahlung verfetzte ihn in folchen Zorn, dafs er Rom verliefs und in feine Heimath zurückkehrte.

In der erften Zornesaufwallung dachte Guido daran, Pinfel und Palette völlig wegzulegen und fortan den Bilderhandel zu treiben, der damals fchon fo einträglich gewefen zu fein fcheint wie heute. Guido war indefs eine zu noble Natur, als dafs man berechtigt wäre, ihn der Habfucht zu zeihen; fein Künftlerftolz fühlte fich dadurch verletzt, dafs man bei Dingen feilfchte und handelte, die feiner Meinung nach unbezahlbar waren. Selbft freigebigen Sinnes und das Geld nicht achtend,

fetzte er gleiche Gefinnung bei andern voraus. Giulio Mancini, der ihn wohl perfönlich kannte, fagt von ihm: »Jene, die ihn (Guido) lieben, verargen es ihm, dafs er in feinen Ausgaben zu forglos, dafs er zu freigebig fei; doch dies ift eine Eigenfchaft, die Nutzen der Menge, und Schaden nur dem Spender bringt.« Guido liebte fchöne grofse Wohnräume und vornehme Gewandung; aber er trieb den Luxus nur, um feine Mutter zu ehren, die er bei fich hatte, weniger um feiner felbft willen; die Freuden der Tafel und der Liebe blieben ihm ftets fremd; die Leidenfchaft für das Spiel ergriff ihn erft fpäter.

Als die erfte Aufwallung fich gelegt hatte, gelang es Calvart, feinem alten Lehrer, ihn zur Kunft wieder zurückzuführen. Guido malte zunächst für Sampieri in Bologna das Apoftelpaar Petrus und Paulus (jetzt Mailand, Brera, Nr. 355) — ein Bild flott in der Mache, aber von venezianifch-grofser Auffaffung der Charaktere. Aus derfelben Zeit ftammt dann der Bethlehemitifche Kindermord (gemalt für die Kapelle der Grafen Berò in S. Domenico in Bologna, jetzt in der Galerie diefer Stadt Nr. 135); das Schreckliche des Hergangs wird hier durch die lautere Schönheit der Formen faft gänzlich vertilgt. Die Farbe ftrahlt im reinften Goldton, ift klar bis in alle Tiefen; dabei, trotz dünnen Auftrags, voll Kraft und von energifcher Wirkung.

Unterdeffen war auch die römifche Angelegenheit zum Ausgleich gebracht worden; der Papft hatte es bald herausgefunden, dafs der Schatzmeifter feinen Antheil an dem fluchtähnlichen Weggange Guido's habe, und forderte, dafs die Sache in einer dem Anfehen der Curie entfprechenden Weife geordnet werde. Der Legat von Bologna ward veranlafst, Guido zur Rückkehr zu bewegen, wobei er ihm verfprechen durfte, dafs des plötzlichen Abbruchs der Arbeit, worin eigentlich eine Beleidigung des Papftes lag, mit keinem Worte gedacht werden follte. So gefchah es auch. Guido fand in Rom die ehrenvollfte Aufnahme; alle noch uneingelöften Verbindlichkeiten wurden erfüllt; der Papft überhäufte den Künftler mit Liebenswürdigkeiten und ftellte ihm eine Karoffe zur Verfügung. Gleichwohl liefs fich Guido nach Vollendung der Fresken in der Capella Paolina nicht länger in Rom halten. Des Kampfes mit den Nebenbuhlern und den Hofleuten überdrüffig, kehrte er nach Bologna zurück, wohin ihm auch Albani und Domenichino bald nachfolgten.

Nachdem Guido dem Albani in der päpftlichen Kapelle fo fchlimm mitgefpielt hatte, war felbftverftändlich der alte Freundfchaftsbund völlig gelöft; ja in Albani griff nun eine geradezu krankhafte Abneigung gegen Guido Platz. Es fcheint auch, dafs das Zerwürfnifs Albani für einige Zeit aller Schaffensluft benahm — mindeftens bezeichnet keine gröfsere Schöpfung die nächfte Zeit feines römifchen Aufenthalts. Im Jahre 1613 verheiratete fich Albani mit der reichen Anna Rusconi; diefe ftarb aber fchon über der Geburt ihres erften Kindes, Elifabetta mit Namen, am 11. Juni 1614. Nun gedachte der Künftler feine Unabhängigkeit voll zu geniefsen und dauernd in Rom zu verbleiben; fein Bruder Domenico follte inzwifchen feinen Befitz in Bologna verwalten. Doch diefer hatte andere Pläne; weder er noch der dritte Bruder Giov. Agoftino hatten Neigung zur Ehe; alfo follte Francesco für den Fortbeftand des Haufes forgen: An einer fchönen, reichen Frau folle es nicht fehlen; er (Domenico) wolle die ökonomifchen Angelegenheiten beforgen, Francesco möge ganz der Malerei leben. Grollend gab Francesco dem Drängen feines Bruders nach und überfiedelte nach Bologna. Bald war auch eine zweite Frau gefunden in Doralice Fioravanti, einem Mädchen

aus angefehener Familie, von hoher Schönheit des Körpers, feinen Sitten und überaus geweecktem Geifte. Doralice befchenkte ihren Gemahl mit zehn fchönen Kindern, und wie fie felbft fein Modell war für die Heiligen und Göttinnen, die er malte, fo waren ihm feine Kinder Modelle für die reizenden Putten, welche ihm Ruhm und Gewinn in Fülle eintrugen. Man follte meinen, dafs Francesco es empfunden, wie warm des Glückes Sonne auf ihm ruhe, zumal auch die Kinder, in Folge der trefflichen Erziehung Doralicens, in guter Art aufwuchfen; ftatt deffen hören wir Francesco immer wieder über fein Schickfal murren und es feinem Bruder vorwerfen, dafs er ihn aus Rom fort nach Bologna gezogen und zu einer zweiten Heirat veranlafst habe.

Wie ftill, gelaffen, und dabei raftlos thätig, trug dagegen Domenichino das Leben, der doch in ganz anderer Weife mit demfelben zu kämpfen hatte!

Gleich nach Vollendung des Martyriums des h. Andreas in der Kapelle S. Andrea hatte er auf Empfehlung des Annibale Caracci vom Cardinal Farnefe den Auftrag erhalten, die Kapelle des h. Nilus in der Kirche des Klofters Grotta Ferrata mit Fresken zu fchmücken. Im Januar 1609 begann er die Arbeit, an der er noch im December deffelben Jahres thätig war.

Von den acht Darftellungen find es namentlich die Begegnung des h. Nilus mit Kaifer Otto III. und der Neubau von Grotta Ferrata, welche als die Perlen des Cyklus mit Recht gepriefen werden. In diefen ift die alte akademifche Trockenheit gänzlich überwunden und an deren Stelle ein kräftiger Realismus getreten. Guido's Sinn für ideale Linienführung befitzt Domenichino nicht, aber ebenfo wenig begegnet man bei ihm der wahllofen Nachahmung der Naturerfcheinung, dem Ausdrucke des Affects durch rein phyfifche Action wie bei Caravaggio; Domenichino fteht in der Mitte zwifchen Beiden. Die Farbe ift harmonifch, der kühle Gefammtton kommt vielleicht auf Rechnung der im Uebrigen pietätvoll durchgeführten Reftauration der Fresken, welche Camuccini 1819 beforgte.

Die anderen fechs Darftellungen behandeln folgende Stoffe: »Der h. Nilus nimmt die Heilung von Befeffenen vor«; »Maria reicht knienden Mönchen einen goldenen Apfel«; »Nilus befchwichtigt den Sturm«; »Nilus betet vor dem Kreuze«; »Tod des h. Nilus« (Lünettenbild); am Triumphbogen endlich »die Verkündigung«.

Nach Vollendung diefes Werkes malte Domenichino (mit Albani zugleich) für den Marchefe Giuftiniani in einem Zimmer des Caftells Baffano Darftellungen aus dem Mythus der Diana. Darnach entftand das Meifterwerk feines Lebens, welches, feines Werthes würdig, der Transfiguration Raffaels gegenüber feinen Platz gefunden hat. Dies Bild, »die letzte Communion des h. Hieronymus«, für die Kirche S. Girolamo della Carità gemalt (an Stelle des jetzt in der vaticanifchen Galerie befindlichen Originals eine Copie von Camuccini), fordert zunächft einen Vergleich mit der »letzten Communion des h. Hieronymus« von Agoftino Caracci heraus. Burckhardt bezeichnet mit gewohntem geiftvollen Scharffinn als den Hauptvorzug deffelben vor dem Bilde Agoftino's, »dafs die beiden Gruppen (die des Priefters und die des Heiligen) dem Totalwerth nach wie auf der Goldwage gegen einander abgewogen find, fo dafs Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen etc. fich gegenfeitig aufheben; aufserdem ift die Geftalt des Heiligen in der Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten«. Das Gefühl inbrünftiger Andacht, Verehrung und Hingabe — des Heiligen an



Letzte Communion des h. Hieronymus. Von Domenichino. Vatican.

Gott, der Handelnden und Affiftirenden an den Heiligen — fteigert fich bis zum Pathos, bleibt aber von jeder Aeufserlichkeit frei. Die Formengebung zeigt einen entfchiedenen Naturalismus, der aber doch fo weit gedämpft ift, als dies dem idealen Inhalt entfpricht. Die Farbe ift ziemlich kühl geftimmt (ein ins Bläuliche gedämpftes Braun dominirt), dabei aber voll Harmonie und nicht ohne Kraft; die Durchführung zeigt in jedem Pinfelftrich die Geiftesgegenwart des Künftlers.

Schweift der Blick von Domenichino's »Letzter Communion« zu Raffael's Transfiguration hinüber, fo wird Einem klar, was diefer Zeit trotz höchftem Streben mangelte. Die »Letzte Communion« ift ein Werk vollfter künftlerifcher Gewiffenhaftigkeit, auch voll reifen Kunftverftandes und von ftarker Empfindung durchwarmt: aber dem discreten Naturalismus der Charakteriftik mangelt die unergründliche Lebensfülle, die gleichfam in alle Fafern verftrömte Lebensenergie der Quattrocentiften; verglichen aber mit den grofsen Cinquecentiften erfcheint der Künftler gewiffermafsen gebunden in Compofition und Formengebung. Tief fühlt man es, wie die Enthüllung lauterer Schönheit eine »Gnade« ift, die die eine Epoche verklärt, einer andern verfagt ift, und wie in diefem Falle zu folcher hohen freien lebensvollen Schönheit keine Kraftanftrengung, keine raftlofe Arbeit emporführt.

Domenichino erhielt für die »Letzte Communion« 50 Scudi. Sobald das Werk vollendet, erwartete ihn fchon wieder ein neuer Auftrag; er follte eine Kapelle der 1588 erbauten franzöfifchen Nationalkirche mit Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia ausfchmücken. Von diefen Wandbildern hat das eine die Spendung von Almofen durch die Heilige, das andere den Tod der Heiligen zum Vorwurfe. In den Deckengemälden find folgende Begebenheiten dargeftellt: »Das Gericht will Cäcilia zwingen, den Göttern zu opfern«; »Krönung Cäciliens und ihres Bräutigams durch einen Engel«; »Die Aufnahme der Heiligen in den Himmel«. Die beiden Gemälde: »Cäcilia und Valerian von einem Engel gekrönt« und »Tod Cäciliens« find in Compofition und Formengebung vortrefflich; immer wieder begegnet uns in den Details eine mit naturwahrer, realiftifcher Treue verbundene Grazie des Ausdrucks, worin Domenichino's fchönftes Sondergut befteht; in der Almofenfpendung wagt fich die naturaliftifche Neigung des Künftlers freilich fehr weit, doch fieht man ihm dies gerne nach im Hinblick auf die Formenallgemeinheit, welche die Werke der fchwächeren Schüler der Caracci für das Auge fo langweilig macht.

Unterm 19. Juli 1617 fchrieb Lodovico Caracci von Bologna aus an den Kunftfreund Ferrante Carlo:

»Hier ift ein wahrer Zufammenlauf der erften Maler. Es ift Herr Domenico di San Pietro (Zampieri) angelangt, von einem Rufe, den fie kennen. Herr Antonio Caracci wird binnen 15 oder 20 Tagen unter uns fein . . . . Herr Lionello Spada ift zurückgekehrt und auch ein Herr Francesco von Cento eingetroffen; diefer ift hier, um für den Herrn Cardinal-Erzbifchof einige Bilder zu malen, und er zeigt fich ganz heroifch. Ich übergehe den Herrn Albano und Andere, welche alle die Sehnfucht nach dem Vaterlande zurückgeführt hat und welche die erften Maler Italiens find.« Unterm 25. Juli desfelben Jahres fchrieb dann Lodovico gleichfalls an Ferrante Carlo: »Es ift hier ein junger Mann aus Cento gebürtig,

der mit äufserft glücklicher Erfindung malt. Er ift ein grofser Zeichner und trefflicher Colorift; ein wahres Naturwunder, fo dafs Alle, die feine Werke fehen, in Staunen verfetzt werden. Ich fage nichts weiter, als dafs er die erften Maler in ftarre Bewunderung verfetzt.«

Giovan Francesco Barbieri wurde am 8. Februar 1591 zu Cento, einem kleinen, aber hübfch gelegenen Städtchen der Provinz Bologna geboren. Der Beinamen »Guercino« (der Schielende) haftete ihm von einem Augenübel an, das er fich in feiner Kindheit zugezogen hatte. Schon in feinem fiebenten oder achten Jahre foll er eine Madonna an die Faffade feines Vaterhaufes gemalt haben, die fein künftlerifches Talent verrieth. Kaum neun Jahre alt wurde er zu Bartolommeo Bertozzi, einem ganz unbedeutenden Maler in Baftiglia auf modenefifchem Boden in die Lehre gegeben, von welchem er allerdings nichts anderes als das Reiben und Mifchen der Farben lernen konnte.(*) Daher verliefs auch Guercino bald Bertozzi's Werkftätte. Er hat dann nach einander in der Werkftätte des älteren Benedetto Gennari in Cento, des Paolo Zagnoni und Giambattifta Cremonini in Bologna gearbeitet; die eigentliche Lehre fchöpfte er aber nach eigenem Geftändniffe aus Werken des Lodovico Caracci, deffen h. Familie in der Kapuzinerkirche in Cento (jetzt in der Galerie diefer Stadt) er zu ftudieren nicht müde wurde. Sechzehnjährig kehrte Guercino nach Cento zurück und arbeitete hier als Gehilfe feines alten Lehrers Benedetto Gennari, der aber fchon nach kurzer Zeit in dem Jüngling den gleichberechtigten Meifter anerkannte. Benedetto ftarb am 26. März 1610. Von da an bis zu Guercino's Berufung nach Bologna entftand eine Reihe von Tafelbildern und Frescogemälden für Kirchen und Privathäufer feiner Heimatftadt, die fich auch noch zum grofsen Theile in Cento erhalten haben. Ihr Studium aber ift wenig anziehend, Lodovico's Einflufs fieht man wirkfam, dabei ftöfst uns jedoch zumeift eine Rohheit der Naturanfchauung ab, die Lodovico gänzlich fremd war. Viel lieber denkt man in Cento der liebenswürdigen, geiftig vornehmen Perfönlichkeit Guercino's, der hier trotz aller Jugend fchon eine Schaar junger ftrebender Talente um fich fammelte, von denen er wie von einem künftlerifchen Hofftaat umgeben war. Sein Haus war eine Pflegeftätte edlen Genuffes; keine Kunft ging da leer aus, und befonders der Dichtung war er Freund. Hohe Gäfte, die nicht felten bei ihm eintrafen, fanden in feinem Haufe nicht blofs eine köftliche Tafel und geiftgewürzte Gefpräche, fie wurden auch oft mit improvifirten Comödien bewirthet.

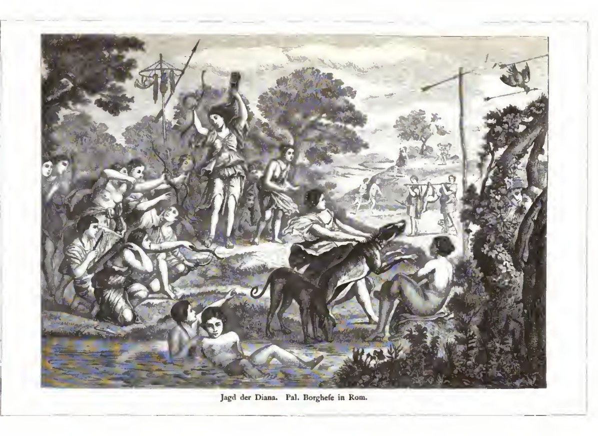
Wie Lodovico Caracci's Brief angibt, war Guercino vom Cardinal Lodovico, dem nachmaligen Papft Gregor XV., nach Bologna gerufen worden; er malte für diefen: »Die Erweckung des Töchterleins des Jairus«, eine »Sufanna im Bade« (vielleicht das Bild in der National-Galerie in London Nr. 249) und die »Rückkehr des verlornen Sohnes«; in Fresco malte er für die Brüderfchaft des h. Rochus deren Schutzheiligen, dann im Palazzo Tanari einen Hercules; von all diefen Werken befindet fich nichts mehr an Ort und Stelle. Gleichfalls noch während diefes Aufenthaltes in Bologna (1618) entftand im Auftrage des Orazio Cabaffi eine »Kreuzigung des h. Petrus« (früher in S. Bernardino zu Carpi, jetzt in der Galerie zu Modena Nr. 341). Die Auffaffung des Hergangs, die Formenanfchauung ift eine rückfichtslos naturaliftifche und gemahnt an die fchlimmften Exceffe der neapolitanifchen Schule, aber dem Studieneifer des jungen Künftlers mufs man allen Beifall zollen; fo zeigt z. B. der Körper des Heiligen auch noch in den

fchwierigften anatomifchen Details eine grofse Sicherheit der Zeichnung; dazu ftrahlt das Bild in einer Farbenglut, die einen wahrhaft beftrickenden Zauber übt.

Darnach kehrte Guercino wieder nach Cento zurück; vielleicht fehnte er fich nach der kleinen Heimatftadt, wo er als Berühmtheit gefeiert ward, während er in Bologna an einem Reni, Domenichino, Albani und dem noch immer emfig fchaffenden Lodovico Caracci kaum zu befiegende Nebenbuhler fand. Guercino verliefs auch Cento erft wieder, als fein Gönner Cardinal Ludovifi als Gregor XV. den päpftlichen Thron beftiegen hatte (1621).

Was Guercino die Bewunderung der Zeitgenoffen einbrachte und was ihm eine berechtigte Stellung neben den grofsen Vertretern der Schule von Bologna gibt, mit der er nur mittelbar zufammenhing, das ift die energifche kraftvolle Farbe feiner Bilder. Er ift das einzige urfprüngliche coloriftifche Talent jener Epoche. Wo er daher fein Beftes gibt, erzielt er ganz andere Wirkungen, als es den Caracciften bei aller forgfaltigen Arbeitsführung und rationellen Farbentechnik gelingt. Wo er fich gehen läfst, da wird freilich feine Manier eine unleidliche, und er ift dann weit roher als Caravaggio, mit deffen coloriftifcher Art und Behandlung er übrigens auch in guten Stunden viel Verwandtes hat. Da kann es gefchehen, dafs er »halbdeckendes Rothbraun von obenher auf die Carnationsfchatten hinauffchmiert«, was dem Incarnat in vielen feiner Bilder jenen ftumpfen, brandigen Ton gibt; aber das ift bei ihm doch nicht Regel und wird in forgfältiger durchgeführten Werken vermieden.

Guido Reni nahm in Bologna neben dem alten Lodovico Caracci unter den Malern den erften Rang ein. Es entftanden in der Periode feines diesmaligen Aufenthalts einige der gereifteften Werke feines Pinfels. Zunachft malte er in S. Domenico, und zwar in der Kapelle, worin die berühmte »Arca di S. Domenico« fich befindet, die »Aufnahme des h. Dominicus im Paradiefe«. Dies Fresco gehört zu den forgfältigften Arbeiten Guido's; die muficirenden Engel find durch grofse Anmuth, die Hauptgruppe: Chriftus, Maria und Heilige durch freie Gröfse der Formen ausgezeichnet. Am 4. November 1616 wurde die von dem Magiftrat in Bologna dem Guido in Auftrag gegebene Tafel der Pietà mit den vier Schutzpatronen Bologna's und dem h. Carlo Borromeo auf dem Hauptaltar der Mendicantenkirche aufgeftellt. Guido erhielt dafür aufser dem bedungenen Honorar von 450 Dukaten noch eine goldene Kette als Zeichen befonderer Anerkennung. Das Werk befindet fich jetzt in der Pinakothek von Bologna (Nr. 133). Die Hauptgruppe zeigt Maria mit dem todten Erlöfer auf dem Schofse und zwei beweinenden Engeln zur Seite. In andächtiger Verehrung affiftiren die Heiligen Petronius, Dominicus, Franciscus von Affifi, Proculus und Carl Borromaeus. Unten fieht man die Stadt Bologna. Das Werk zerfällt auf diefe Weife in zwei Abtheilungen, wodurch der Gefammteindruck beeinträchtigt wird. Die Gruppe der Pietà aber ift das Reiffte, was Guido auf dem Gebiete der religiöfen Malerei gefchaffen, und nach meinem Dafürhalten die monumentalfte Leiftung der Schule von Bologna überhaupt. Hier ift Majeftät der Haltung ohne äufserliche Repräfentation, tiefes Ergriffenfein und doch Gelaffenheit im Ausdruck und — was die trauernden Engel betrifft — wirkliche Rührung, ohne jegliche Leidenscoketterie.



Jagd der Diana. Pal. Borghefe in Rom.

Die affiftirenden Heiligen find energifche Charakterfiguren, nicht von fo concentrirter geiftiger Sammlung, wie fie die grofsen Florentiner malten, aber doch in dem breiten monumentalen Stile der venezianifchen Schule.

Nach Vollendung diefes Werkes kam Guido einem Auftrag der Jefuiten in Genua nach und malte für die Kirche S. Ambrogio eine Affunta, die fich noch an Ort und Stelle befindet (dritte Kapelle rechts). Oben fieht man Maria, von einer Engelsglorie umgeben, verzückt nach aufwärts fchauend, unten, um das Grab herum die nachblickenden Apoftel. Der Zug zur Höhe hinauf, der wie ein Sturm durch Tizians Affunta fahrt, mangelt hier freilich. Der Kopf Maria's ift trotz Verklärung und Verzückung von geringem Ausdruck und man weilt eigentlich lieber bei den fie umflatternden Cherubim, welche die beftrickende Grazie von Guido's Kinderköpfen befitzen. In der Charakteriftik der Apoftel ift das Streben des Meifters erfichtlich, die geiftige Individualität jedes einzelnen zu befonderem Ausdruck zu bringen. Die Gewandung ift mit grofser Liebe behandelt; der Faltenwurf durch einfache Gröfse ausgezeichnet. Schon in Bologna erntete Guido grofses Lob für fein Werk; fein alter Lehrer Calvart fiel ihm um den Hals und rief weinend aus: »Gebenedeit find deine Hände, o Guido, mein Guido!« Ludovico Caracci bekannte: Guido habe in diefem Werke fich felbft übertroffen. Mir allerdings fcheint es, als wäre dies Lob mehr feiner Pietà als feiner Affunta zuzueignen. Derfelben Periode gehört auch der Crucifixus mit Maria, Johannes und Magdalena an, welchen Guido für die Kapuzinerkirche in Bologna (jetzt Galerie Nr. 136) malte. An monumentaler Würde bleibt das Werk nicht hinter der Gruppe der Pietà zurück. Wie auf die letzte einfachfte Formel erfcheint der Hergang zurückgeführt; das gilt von der Compofition des Ganzen, wie von der Seelenfchilderei der einzelnen Perfonen. Deutlich charakterifirt ift im Gefichte des Erlöfers der Sieg des Göttlichen über die Qualen, welche das Irdifche betroffen haben; die unter dem Kreuze ftehenden erfcheinen wohl vom Schmerze tief ergriffen, doch ift jede gewaltfame Aeufserung desfelben ferngehalten, als ob ihnen die Hoheit des Hergangs fchon ganz offenbar geworden wäre.

Für den Herzog von Mantua malte Guido vier Epifoden aus dem Mythus des Hercules, die fich jetzt fammtlich im Louvre (Nr. 333 — 336) befinden und zwar: »Hercules befiegt die lernäifche Hyder«; »Hercules bezwingt den Achelous«; »Dejanira von Neffus über den Flufs gefchleppt«, »Hercules auf dem Scheiterhaufen«. In diefen mythologifchen Scenen erreicht Guido nicht die Lebenswärme, wie fie Annibale Caracci in den beften Epifoden der Galerie Farnefe eigen ift; aber Guido's Formen find vornehmer, die Farbe ftrahlt in goldigem Glanze.

Zu Anfang des Jahres 1620 ging Guido nach Ravenna, wo er im Auftrage des Cardinals Pietro Aldobrandini im dortigen Dom die Capella del Sacramento ausmalte.

Guido nahm feinen Schüler Giacomo Sementi mit; lange fcheint er fich hier nicht aufgehalten zu haben, denn im Auguft desfelben Jahres war er fchon wieder in Bologna, von wo aus er an den Intendanten des Cardinals Cosmo Mengoli das Verfprechen gab, nach Ende der heifsen Jahreszeit den Sementi zu fenden, damit diefer die Ausfchmückung der Kapelle zu Ende führe (Gualandi, Lettere III, p. 79). Von Guido rührt die Altartafel her, worauf der Mannaregen dargeftellt ift. In der Lünette über dem Altar malte er dann in Fresco die Begegnung des Melchifedech und Abraham, und desgleichen al fresco im Kuppelrund Chriftus Salvator

von einem Engelchor umgeben. Man kann diese Werke kaum höher als Mittelgut schätzen; sichere Arbeiten des Sementi sind die Gestalten der Propheten in den Zwickeln (also nicht Gessi's, wie vielfach angegeben wird, dann die Allegorien der Tugenden an den Wandstreifen; ebenso bin ich geneigt, das Fresco über dem Eingang in die Sakristei »Elias in der Wüste« für eine Arbeit Sementi's — nicht aber Guido's — zu halten.

Im October desselben Jahres (1620) erging an Guido von der Deputation der Capella del Tesoro in der Kathedrale von Neapel die Einladung, diese Kapelle mit Fresken zu schmücken. Guido nahm einen Reisevorschufs von ca. 100 Dukaten und begab sich wenige Monate darauf nach Neapel. Nicht viel später, jedenfalls noch im Sommer 1621, verliefs auch Domenichino wiederum Bologna, um nach Rom zurückzukehren. Das Hauptwerk seines Aufenthaltes in Bologna war die grofse Madonna del Rosario, die er im Auftrage der Familie Ratta für die Kirche San Giovanni in Monte malte (jetzt in der Galerie von Bologna Nr. 207). Am 28. November 1617 hatte Domenichino den Vertrag abgeschlossen. Der Preis wurde anfänglich auf 2400 Dukaten bestimmt, doch dann auf 2000 Dukaten herabgemindert. Domenichino versprach die Vollendung des Bildes auf Ende Juni 1618; verschiedene Zwischenfälle aber hinderten den gewissenhaften Meister am pünktlichen Einhalten dieser Frist, und erst zu Anfang 1621 war das Werk vollendet. Domenichino sollte die Gründung des Rosenkranzfestes und die Geheimnisse des Rosenkranzes zur Darstellung bringen; ein ganz detaillirtes Programm war ihm übergeben worden. Das mag die Dunkelheit der Darstellung, die Verworrenheit der Composition, wenn nicht entschuldigen, so doch erklären. Wie sehr der Meister selbst sich aus diesen abstracten Regionen herausfehnte, zeigt manche sinnlich kräftige Gestalt, welche aus dem Gewirre von Heiligen, Zuschauern, Cherubim und anderen Engeln dem Auge als wohlthuender Ruhepunkt entgegentritt. Auf ein interessantes Detail weise ich hin: In diesem Bilde verschwindet der schöne grofse Typus, den Domenichino's Frauen bisher zeigten und der seine Abstammung von den Frauengestalten Raffael's nicht verleugnen konnte; dafür begegnen uns jetzt jene Frauen mit dem »Soubrettenköpfchen«, deren rothes, keck aufgebogenes Stumpfnäschen so keck in die Welt sicht. Von hoher Schönheit liegt kein Zug darin, aber doch ein anmuthender zutraulicher Reiz. Die Erklärung für diesen Formenwandel ist nicht weit zu suchen. Domenichino hatte ein Mädchen aus guter Familie, Marsilia Barbetti, kennen gelernt, und trotz seiner Schüchternheit war er bei ihr zum Ziele gelangt; 1619 führte er sie als Gattin in sein Haus; am 5. Februar 1621 gebar sie ihm den ersten Sohn, den Francesco de' Specchi als Vertreter des Cardinals Ludovico Ludovisi über den Taufbrunnen hielt. Marsilia war nach Schilderung Malvasia's, der sie nach Domenichino's Tode kennen lernte, eine Frau von auffallender Schönheit, doch noch mehr sprach die geistige Lebhaftigkeit an, welche auf ihrem Gesichte ausgeprägt war. Domenichino hing mit der ganzen Kraft und Intensität seiner schlichten scheuen Innerlichkeit an dieser Frau, und seine Liebe zu ihr wuchs mit den Jahren. Keinen höheren Genufs gab es für ihn, als sie zu betrachten, ihr schönes Haar durch seine Finger gleiten zu lassen, ja selbst, wenn sie am Toilettentisch fafs, die üppigen Flechten zu neuen malerischen Touren zu ordnen. Und so waren auch ihre Formen, jede Linie ihrer Gestalt, ihres Gesichtes so tief in seine Phantasie geprägt, dafs er kaum mehr ein Frauenantlitz malen konnte, ohne ihm die Züge Marsilia's zu geben. Marsilia

hat die Liebe ihres Gatten treu erwidert und an ihr lag es nicht, fondern an ihren Verwandten, wenn Domenichino klagen mufste, wie ihm von feinen nächften Angehörigen fo viel Böfes und Herbes in den Weg gelegt werde. Drei Kinder entfprangen diefer Ehe — zwei Söhne und eine Tochter; doch nur die letztere überlebte die Eltern, während die erfteren fchon im Alter von fünf und vier Jahren ftarben.

Aufser der Vermählung war es auch noch ein Ausflug nach Fano, der Domechino hinderte, die Frift, die ihm für die Ausführung des Rofenkranzbildes geftellt worden war, genau einzuhalten.

Im Auftrage des Guido Nolfi, der den Künftler in feinem Haufe auf das Ehrenvollfte bewirthete, malte er in einer Kapelle (die vierte r.) des Domes S. Fortunato Gefchichten aus dem Leben des Erlöfers; das, was das Erdbeben im Jahre 1672, dann fpater ein Brand von diefen Fresken übrig liefs, ift durch Reftauration bis zur Unkenntlichkeit ihres früheren Charakters entftellt. Vielleicht entftand während diefes Aufenthaltes auch jenes Bild »David und Goliat«, welches fich heute im Collegio Tolfi befindet und fich durch fein kraftvolles Colorit auszeichnet.

Um diefelbe Zeit, als Domenichino Rom verliefs, rüftete auch Francesco Albani zur Abreife. Der Zeit diefes bolognefifchen Aufenthaltes möchte ich zuweifen eine »Taufe Chrifti«, für die Kirche S. Giorgio gemalt (jetzt in der Pinakothek von Bologna Nr. 2), ein Werk, das zu den Dutzendbildern der Schule gehört und nur durch einige reizende Engelsgefichtchen intereffirt. Wenig an Werth überragend ift das Altarbild in der Kathedrale von Perficeto (»Maria mit dem Kinde«, »Johannes und Rochus«) und das Altarwerk in einer Kapelle der Kirche »Madonna della Galliera« in Bologna. Die Haupttafel des letzteren zeigt Chriftus zwifchen Maria und Jofeph, im Begriffe von Engeln die Symbole der Paffion entgegenzunehmen. Albani's religiöfen Bildern mangelt nicht blofs jeder individuelle Charakter, fie entbehren auch jeder religiöfen Vertiefung, die wir doch in jener Zeit felbft bei Meiftern von weit geringerer künftlerifcher Begabung, als fie Albani befafs, zu finden gewohnt find. Es ift wahrfcheinlich, dafs auch noch vor der Abreife nach Rom die vier grofsen Rundbilder entftanden, welche fich jetzt in der Galerie Borghefe befinden (Zimmer V, Nr. 11—14). Sie waren für die Villa des Cardinals Borghefe beftimmt. Nach jetziger Angabe follen diefe Rundbilder die vier Jahreszeiten allegorifiren; dadurch wird das Verftändnifs ihres Inhalts noch schwieriger, als dies bei der älteren Bezeichnung: »Die vier Elemente« der Fall war. Laffen wir das literarifche Programm; die Hauptfache bleibt die entzückende Unbefangenheit und Heiterkeit der Gruppen von Genien und Nymphen, welche die anmuthige Landfchaft beleben. Ein wahrer unverfalfchter Naturlaut des Herzens, das nach dem Frieden und der Heiterkeit des faturnifchen Zeitalters fich fehnt, fpricht daraus. Die Ausführung ift an Soliditat fchon in den einzelnen Bildern verfchieden, fteht aber auch im Ganzen hinter der freien Wiederholung diefer Compofition, die Albani fpäter im Auftrage des Cardinals Maurizio von Savoien ausführte, weit zurück. Es fcheint, dafs Albani Schülerhanden einen zu grofsen Antheil an der Durchführung feiner Werke überliefs. So wiffen wir, dafs in fpaterer Zeit Giovanni Maria Galli (gen. Bibbiena) Flüffe, Bache, Meere in feinen Bildern zu malen hatte; Pianoro hatte die Architektur zu beforgen, Filippo Menzani und Filippo Veralli das Landfchaftliche; Albani's eigene Thatigkeit befchränkte fich zumeift auf das Figürliche.

Am 9. Februar 1621 beftieg Aleffandro Ludovifi von Bologna als Gregor XV. den päpftlichen Stuhl. Vom Alter fchon gebeugt, dazu kränklich und phlegmatifch befafs er nicht das Zeug zu einem Maecenas. Zu um fo kühneren Hoffnungen aber regte die Künftler der Cardinalnepot Ludovico Ludovifi an, ein junger feuriger Mann von 25 Jahren, der die Repräfentation und den Luxus



Tanzende Amorinen. Von Albani. Brera, Mailand.

liebte und fich gern als Macen gefeiert fah. So mag es nicht Zufall fein, wenn Anfang 1622 der ganze Stamm bolognefifcher Künftler fich wieder in Rom befindet: Domenichino, Francesco Albani, Guercino und felbft Guido Reni, der nach feiner fchleunigen Flucht aus Neapel zunächft einige Zeit in der ewigen Stadt fich aufhielt. Guercino hatte fchon am 12. Mai 1621 Cento verlaffen, um fich nach Rom zu begeben. Anfänglich wollte Gregor XV. von Guercino die Loggia

der Peterskirche, von welcher aus der Papft den Segen zu fprechen pflegt, ausmalen laffen; doch kam er von diefem Plan zunächft wieder ab. Dagegen führte Guercino im Cafino der Villa Ludovifi fein Meifterwerk in der Frescotechnik aus: das Deckengemälde, welches den Triumph der Aurora vorftellt. Die Göttin hat den eben erwachenden Thiton fchon verlaffen und ihr Zweigefpann beftiegen; Horen fliegen voraus, die den Morgenthau auf die Erde niedergiefsen; Genien ftreuen Blumen auf die Göttin herab. Ein Vergleich mit dem ftofflich verwandten Werke Guido's liegt nahe, fällt aber nicht zu Gunften Guercino's aus. Guido's Grazie mangelt ihm, namentlich ift Aurora felbft zu derb in den Formen und Zügen; von edlerer Schönheit find die Horen, befonders die erfte derfelben, welche mit dem Finger nach vorwärts zeigt. Das Bild ift in Untenficht componirt, wobei es aber Guercino nicht gelang, alle perfpectivifchen Schwierigkeiten zu überwinden. Die Farbe freilich übertrifft an Klarheit und Kraft alles, was jene Zeit im Fresco geleiftet hat — und diefe Klarheit und diefe Kraft hat es auch bis heute noch nicht eingebüfst. Das gleiche Lob gebührt dem Colorit feiner Fama im oberen Gefchoffe des Cafino's.

Diefem kurzen Aufenthalte Guercino's in Rom gehört auch fein Meifterwerk in der Tafelmalerei, »das Martyrium der h. Petronilla« an, das fich jetzt in der Gemäldefammlung auf dem Capitol (Nr. 143) befindet. Bei Beurtheilung diefes Werkes darf nicht vergeffen werden, dafs dasfelbe für einen Altar in St. Peter beftimmt war, alfo auf andere optifche Verhältniffe Rückficht genommen werden mufste, als fie jetzt vorhanden find. Das Bild zerfällt in zwei Theile: unten herrfcht der irdifche Jammer (der Leichnam der Heiligen wird auf Anordnung des Verlobten aus der Erde gehoben); oben herrfcht der Friede und die Seligkeit des Paradiefes (die Aufnahme des Heiligen in den Himmel). Die Schilderung derfelben zeigt eine edle, doch auch leere Formenfprache, und man zieht das Uebermafs an Individualismus und Actualität, welche der unteren Gruppe eigen, der akademifchen Lebensarmuth der oberen weit vor. Das Colorit bewahrt auch noch in den Tiefen Klarheit und Glanz und ift kräftig, ohne fchreiend zu werden. — Auch Scipio Borghefe, deffen Mäcenatenthum die Zeit feiner Nepotenallmacht überdauerte, befchäftigte Guercino; für ihn malte der Künftler in der Kirche S. Crifogono ein grofses Deckengemälde — »die Aufnahme des h. Chryfogonus in den Himmel«; die Stelle des Originals, das nach England kam, nimmt heute eine Copie ein. Guercino's letztes Werk in Rom war ein Deckenbild in einem Zimmer des Palaftes Coftaguti (Piazza delle Tartarughe). Der Palaft gehörte damals dem Schatzmeifter des Papftes, Monfignore Patrizio; diefer liefs die Haupträume deffelben von den hervorragendften Malern Bologna's fchmücken. Guercino malte »Armida, den fchlafenden Rinaldo auf einem mit Drachen befpannten Wagen entführend«; weniger in der Compofition als im Colorit kann dies Werk mit der »Aurora« im Cafino Ludovifi wetteifern.

Als Papft Gregor XV. am 8. Juli 1623 geftorben war, kehrte Guercino wieder nach Cento zurück; ein fchöner Familienkreis — Mutter, Schwefter, ein Bruder — erwarteten ihn, und eine grofse Anzahl bereits begonnener oder neuerdings aufgetragener Arbeiten harrte der Vollendung.

Mit Guercino zugleich hatten im Palazzo Patrizio auch Domenichino und Francesco Albani gemalt. Nach einem kurzen Streifzug auf das Gebiet der Architektur — er ift der Architekt der Villa Ludovifi — war Domenichino wieder zu Pinfel und Palette zurückgekehrt und das grofse Deckenbild im Palaste Costaguti bezeichnet das erfte Glied einer Kette bedeutender Schöpfungen, die während diefes abermaligen römifchen Aufenthaltes entftanden.

Domenichino malte »die Wahrheit von der Zeit entdeckt«. Ueber einer in trefflicher Verkürzung dargeftellten Säulenhalle wölbt fich der Himmel empor; der Sonnengott erfcheint auf feiner Quadriga; zu ihm erhebt fich eine fchöne Frau — die Wahrheit — wobei ihr von einem bärtigen mit Flügeln verfehenen Alten, der die Zeit allegorifirt, Hilfe geleiftet wird. Die Ausführung zeigt eine gewiffe Haft. Es drängte den Künftler wahrfcheinlich zur Weiterführung eines fchon in Angriff genommenen, gewaltigen Werkes — nämlich zu den Kuppel- und Tribunafresken in S. Andrea della Valle. Im Jahre 1594 hatte der Bau diefer Kirche begonnen; Paolo Olivieri war der erfte Baumeifter, dann folgte Carlo Maderna, der die Tribune und die Kuppel angab; die Vorhalle wurde erft 1665 nach einem Plane des Carlo Riccardi angebaut Alfonfo Gefualdo, Aleffandro Peretti-Montalto und Francesco Peretti beftritten die Koften. Domenichino hatte fich die Gunft des Kardinals Peretti-Montalto durch ein Tafelbild — Timokles vor Alexander (jetzt im Louvre Nr. 476) — erworben; nun erhielt er den Auftrag, zunächft die Kuppel, dann das Gewölbe der Tribuna mit Fresken zu fchmücken. Domenichino malte zunächft die Geftalten der vier Evangeliften in den vier Zwickeln — Geftalten von fo freier, grofser Auffaffung, folcher Ungezwungenheit der Compofition, dafs man wohl behaupten kann, der Meifter habe fich von den Prophetengeftalten der Siftina infpiriren laffen, ohne doch feine Selbftändigkeit und die Leichtigkeit des Vortrags ihnen gegenüber einzubüfsen. Das Traditionelle in der Haltung erfcheint als nothwendiger Ausdruck der inneren Vorgänge: Mathäus voll Sammlung und ganz verfenkt in tiefes Sinnen; Johannes wie verzückt in himmlifchen Offenbarungen fchwelgend; Marcus im ernften Studium der heiligen Bücher verfunken und endlich Lucas, bei welchem einzig ein gröfserer Aufwand äufserlicher Symbolik angewendet wird. Der akademifch geläuterte Stil der Zeichnung ift hier in den Dienft kräftigen idealen Lebens geftellt; die Farbe ift leuchtend von energifchem Ton; Lucas und Johannes fcheinen durch die Zeit einige Unbilden erfahren zu haben.

Nach Vollendung der Kuppel-Pendentifs nahm Domenichino zunächft die Fresken der Tribuna in Angriff.

Im Mittelbilde ift die Berufung des h. Andreas und des h. Petrus zum Apoftolat dargeftellt, rechts davon die Geifselung des h. Andreas, links fein Gang zur Richtftätte. Im Bogen fieht man die Aufnahme des Heiligen in den Himmel und St. Andreas und St. Johannes vom Täufer auf den Meffias gewiefen. Die fchmalen Felder zwifchen den Fenftern zeigen die Allegorien der Liebe, des Glaubens, der Frömmigkeit, der Armut, der Stärke und der Andacht. Während der Durchführung diefer Arbeit ftarb der Kardinal Peretti-Montalto (1623), und Lanfranco wufste es nun durchzufetzen, dafs ihm die Malereien des Kuppelgewölbes (er malte die Glorie des Paradiefes) überwiefen wurden. Goethe hat in kurzen Worten Domenichino's Werken in S. Andrea della Valle ein herrliches Denkmal

gefetzt: »Ich kann nur mit wenigen Worten — fchrieb er nach dem erften Befuch diefer Kirche — das Glück diefes Tages bezeichnen: ich habe die Frescogemälde des Domenichino in S. Andrea gefehen!«

Domenichino brauchte — trotz Lanfranco — nicht zu feiern. In S. Silveftro malte er im Auftrage des Kardinals Bandini in der Kapelle des linken Querarms vier Ovale: »David tanzt vor der Bundeslade«, »Salomon und die Königin von Saba«, »Judith mit dem Haupte des Holofernes« und »Efther vor Ahasver«. Für einen Altar (2. Cap. r.) in der Kirche Sta. Maria della Vittoria vollendete er im Auftrage des Advocaten Merenda ein Oelbild, das die Madonna auf Wolken thronend darftellt, wie fie dem h. Franciscus das Kind übergibt; zwei Bilder in Fresco (»Franciscus empfängt die Stigmata« und »der Tod diefes Heiligen«) flankiren das Tafelbild. Gleichfalls eine Stigmatifirung des h. Franciscus befitzt die Kapuzinerkirche (3. Kap. r.), die der Meifter damals nacb Genefung von fchwerer Krankheit den Ordensbrüdern fchenkte.

Noch vor Vollendung des Baues von S. Carlo ai Catinari am Corfo, (der 1612 nach einem Plan des Rofato Rofati begonnen worden war) malte Domenichino die Kuppelzwickel. Er ftellte darin dar die »Vier Cardinaltugenden«, umgeben von einem grofsen allegorifchen Figurenftaat. Mit den Zwickeln in S. Andrea della Valle können fich diefe Malereien nicht meffen; es fteckt zu viel mühfame Verftandesklügelei darin; dazu zeichnen fich auch weder die Formen durch befondere Schönheit aus, noch ift das Colorit von jener Kraft und Klarheit, die fonft den meiften Fresken Domenichino's eigen ift. Für S. Pietro in Vaticano malte er 1629 in Oel auf Stuckgrund das Martyrium des h. Sebaftian, ein figurenreiches Bild, das treffliche Einzelheiten befitzt, als Ganzes aber durch die breite Schilderung des Entfetzlichen zurückftöfst. Seit 1736 befindet fich diefes Werk in der Kirche Sta. Maria degli Angeli. Domenichino's Meifterleiftung in der Tafelmalerei während diefes Aufenthaltes in Rom ift das Bild »Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd«, welches er wahrfcheinlich bald nach feiner Ankunft für den Kardinal Scipio Borghefe ausführte (jetzt Galerie Borghefe, fünfter Saal Nr. 15). Klares Gewäffer nimmt den äufserften Vordergrund ein, dann folgt ein etwas unebener, baumbeftandener Plan, von dem aus der Blick in eine weite Hügellandfchaft hinausfchweift. Der Nachmittagsfonnenfchein liegt darüber, und das klare, milde Licht läfst uns gleichfam die wohlige Weichheit der Luft fühlen, in welcher die himmlifche Gefellfchaft athmet. Diana fcheint ihre Gefährtinnen zur Jagd aufzufordern; einige der Nymphen zielen, andere haben den Pfeil bereits entfendet, wieder andere folgen mit grofser Aufmerkfamkeit den abgeflogenen Pfeilen. Im Vordergrunde überläfst fich eine Nymphe ganz dem Wohlgefühl des Bades, eine andere ift eben daran, die zweite Sandale zu löfen, um der Gefährtin zu folgen. Etwas weiter nach rückwärts hält eine Nymphe einen mit Heftigkeit vorfpringenden Hund zurück, der feinen Zorn gegen zwei laufchende Hirten kehrt. Im Hintergrunde fieht man einige Begleiterinnen der Göttin in gymnaftifchen Spielen begriffen. Niemals wieder hat Domenichino einen Ton fo unbefangener Heiterkeit angefchlagen, wie in diefem Bilde; felbft Albani hat er hier übertroffen, denn mehr als die Heiterkeit der Kinderunfchuld, die Heiterkeit eines unfchuldigen Weltalters fpricht daraus zu uns. Man empfindet gleichfam mit den Reiz, den die weiche Milde der Luft und das gedämpfte und doch offene Licht auf die Sinne ausübt. Zu diefem Naturarkadien ftimmen die himmlifchen Geftalten,

auf deren Gefichtern göttliche Unbefangenheit lächelt und deren Körper alle Entwickelungsftufen weiblicher Schönheit zeigen von dem herben knospenhaften Reiz des Mädchenleibes an bis zur Vollreife der Frau. Sieht man von der Diana ab, deren etwas theatralifche Haltung leicht verftimmt, welcher Reichthum an Bewegungs- und Haltungs-Motiven! Wie paart fich hier die Anmuth mit der Wahrheit, die entfchiedene Wirkung mit der lauteren Abfichtslofigkeit! Durchwegs zeigen die Körper eine forgfältige Modellirung und niemals vielleicht war Domenichino von der akademifchen Allgemeinheit fo weit entfernt, wie in diefem Bilde; nur den Gewändern wünfcht man einen einfacheren naturgemäfseren Faltenwurf. Der Farbe gewährt ein helles Grau, das als Generalton hindurchgeht, die discrete Haltung; fie bleibt dabei noch immer kräftig und bewahrt ihre Klarheit bis in alle Tiefen.

Im Oktober oder Anfang November 1630 verliefs Domenichino Rom, um dem fchmeichelhaften Antrag der Deputation der Capella del Teforo in der Kathedrale von Neapel zu folgen und die Ausmalung derfelben zu übernehmen.

Der Plan, diefe Kapelle mit Malereien auszufchmücken, war fchon am 27. Sept. 1612 gefafst worden; man dachte aber zunächft Mofaiken mit Malereien in Fresco abwechfeln zu laffen. Nachdem man unter den einheimifchen Malern vergebens nach einer genügenden Kraft gefucht hatte, wurde endlich am 11. Sept. 1616 befchloffen, dem Cavaliere Giufeppe Cefare, genannt d'Arpino, die Arbeit zu übertragen. Der Vertrag mit diefem kam am 7. März 1618 zu Stande. Die Arbeit follte noch im laufenden Jahre begonnen werden; d'Arpino erhielt ein Angeld von 500 Dukaten. Der Cavaliere d'Arpino nahm diefe Summe in Empfang und kehrte nach Rom zurück, ohne sich weiter um die Ausführung des Auftrags zu kümmern. Als alle Mahnungen fruchtlos blieben, befchlofs die Deputation am 4. Oktober 1619, fich an Guido Reni zu wenden. Man unterhandelte mit diefem und bewilligte ihm am 28. Oktober 1620 einen Reifevorfchufs von 100 Dukaten mit dem Verfprechen, ihm und feinem Gehilfen eine eingerichtete Wohnung in Neapel zur Verfügung zu ftellen. Guido kam im April 1621 in Neapel an; am 28. April wurde der Vertrag rechtskräftig abgefchloffen. Vom Fries abwärts follte die Kapelle Freskenfchmuck erhalten; von den fechs Oelbildern, die für die fechs Altare erforderlich waren, follte Guido drei malen, die drei andern follte der einheimifche Maler Fabrizio Santafede übernehmen; ferner machte fich Guido verbindlich, auch die Kuppel in Fresco auszumalen, oder falls man fich entfchliefsen follte, fie mit Mofaiken auszuftatten, die Cartons für diefe herzuftellen. Nach einem Abkommen vom 17. Mai 1621 follte Guido für jede Figur in Lebensgröfse 130 neapolitanifche Dukaten erhalten, für kleinere eine dem Verhältniffe entfprechende Summe. Aber auch dies Mal kamen die Befteller nicht zu ihrem Ziele. Noch vor Beginn der eigentlichen Arbeit verliefs Guido im Herbfte des Jahres 1621 ganz plötzlich Neapel. Er wich vor dem Mordftahl eines gewiffen Giandomenico aus Capua, der das Werkzeug eines Complotts eiferfüchtiger einheimifcher Maler war, an deffen Spitze Belifario Corenzio, genannt il Greco, ftand. Die Deputation bot alles auf, Guido zu beruhigen; diefer wies aber auf den Mord eines feiner Gehilfen hin und eilte nach Rom. Nachdem an Arpino eine nochmalige Mahnung wiederum fruchtlos ergangen war, befchlofs man am 9. Juli 1623 das ganze Werk an Santafede zu verdingen, der dann einen oder zwei Mitarbeiter wählen follte. Santafede verfuchte es zuerft mit Giambattifta Caracciolo, genannt il Battistelo;

ſpäter berief die Deputation (15. Okt. 1624) auf ſeinen Vorſchlag auch den Francesco Geſſi.

Geſſi, der mit Guido Reni nach Neapel gekommen war, hatte ſeinem Meiſter gegenüber, der ihn als Lieblingsſchüler hielt, eine zweideutige Rolle geſpielt, weshalb es zwiſchen beiden zum Bruche kam. Die erſte Probe, die Geſſi in einer Zwickelfigur von ſeinem Können gab, veranlaſste die Deputation, ihn mit einer Abfindungsſumme von 300 Dukaten zu entlaſſen (8. Febr. 1625); nicht beſſer ſtand es um die Leiſtung des Caracciolo. Kurze Zeit darauf ſtarb Fabrizio Santafede und die Auftraggeber ſtanden damit wieder an derſelben Stelle, wo ſie vor 13 Jahren geſtanden. Nachdem ein nochmaliger Verſuch, einheimiſche Künſtler mit der Arbeit zu betrauen wegen Unzulänglichkeit der Leiſtungen fehlgeſchlagen war, wurde ein gewiſſer Muzio Capece vom Oratorium des Hieronymiten in Rom beauftragt, Domenichino zu ſondiren. Der Künſtler zeigte ſich bereitwilliger, als man gehofft hatte. In einem Briefe vom 23. März 1630 verſprach er, während des Oſterfeſtes nach Neapel zu kommen, um die Unterhandlungen abzuſchlieſsen. Da traf ein anonymer Brief von Neapel ein, welcher dem Domenichino daſſelbe Schickſal androhte, dem Guido's Schüler erlegen war. Domenichino ſandte, als man in ihn drängte, ſein Wort zu halten, den erhaltenen Drohbrief an die Deputation, die ſich in Folge deſſen mit einer Denkſchrift an den Vizekönig von Neapel wandte, in welchem das Treiben der einheimiſchen Künſtler geſchildert ward. Alsbald lieſs der Vizekönig durch den ſpaniſchen Geſandten in Rom, den Grafen Monterey, den Künſtler beruhigen und ihm ſeinen beſonderen Schutz zuſichern. Dieſe Zuſicherung hatte den gewünſchten Erfolg; am 23. Okt. 1630 wieſs die Deputation dem Künſtler einen Reiſevorſchuſs von 50 Dukaten an und ſchon am 11. Nov. d. J. wurde der Vertrag in Neapel abgeſchloſſen. Das Honorar jeder einzelnen Figur in Lebengröſse ſollte 108 neap. Dukaten betragen; nach Vollendung des ganzen Werkes ſollte Domenichino 1000 römiſche Scudi oder 1080 neapolitaniſche Dukaten erhalten, hingegen eine Caution von 200 röm. Scudi hinterlegen, die zu Gunſten der Deputation verfallen ſollte, falls die Arbeit nicht vollendet würde. Nachdem Domenichino ſeine Familie nach Neapel geholt (Mai 1631), bezog er die ehedem dem Guido eingeräumte Wohnung und ging rüſtig ans Werk. Bis Ende Oktober 1633 hatte er drei Bilder in Fresco beendet, für welche er den Preis von 5292 Dukaten erhielt. In dem einen der Bilder (einem Kuppel-Zwickel) war Maria dargeſtellt als Vermittlerin zwiſchen der Stadt und ihrem göttlichen Sohne; die Buſsfertigkeit und die Rechtgläubigkeit erſcheinen darin als beſondere Fürſprecherinnen Neapels. Das zweite Bild (oberhalb des Eingangs) zeigt das Volk Neapels bei dem h. Januarius vor der tödtlichen Lava des Veſuvs Schutz ſuchend. Im dritten Bilde (Lunette l. v. Eingang) ſehen wir den h. Januarius auf ſeinem Gange zur Marterſtätte. Ende März 1634 war ein viertes Stück fertig (l. v. Hauptaltar) namlich die Heilung eines Blinden durch den h. Januarius. Kurz darauf wurde die Fortſetzung des Werkes neuerdings auf das Schwerſte gefährdet. In heiſser Sommerglut, nur von einem Diener begleitet, verlieſs Domenichino heimlicher Weiſe Neapel und floh gegen Rom. Er fand ſich erſt geborgen, als er in der Villa ſeines Gönners, des Kardinals Ipolito Aldobrandini in Frascati angelangt war. Ein Brief Domenichino's an Francesco Angeloni, den Sekretär des Kardinals Aldobrandini, deutet die Urſachen, die ihn zu dieſer Flucht bewogen, an. Ein Punkt des Vertrags, der es Domenichino verbot,

vor Vollendung der Fresken in der Kapelle del tesoro irgend einen andern Auftrag auszuführen, hatte ihn um die Gunſt des Vizekönigs gebracht, der von dem Künſtler einige Gemälde ausgeführt zu ſehen wünſchte. Durch die Intriguen des Spagnoletto, welcher die beſondere Gunſt des Vizekönigs beſaſs, kam Domenichino bald ganz in Ungnade, was für ihn völlige Schutzloſigkeit ſeinen Feinden gegenüber bedeutete. Dieſe mochten von der veränderten Lage der Dinge Wind erhalten und wieder zu dem Mittel anonymer Drohung gegriffen haben, um Domenichino zur Flucht zu veranlaſſen.

Faſt ein ganzes Jahr verbrachte Domenichino in ſeinem ſtillen Aſyl zu Frascati, ehe es dem Kardinal Aldobrandini gelang, Frieden zwiſchen den Streitenden herbeizuführen. Garantien wurden geboten, und die Gattin des Künſtlers, die man als eine Art Geiſsel in Neapel feſtgehalten hatte, durfte nach Frascati gehen, um Domenichino nach Neapel wieder zurück zu geleiten. So war er ſeit Juli 1635 wieder in rüſtiger Arbeit begriffen. Er malte zunächſt ein Kuppel-Pendentiv (l. v. Eingang): »der h. Januarius übernimmt die Schutzpatronſchaft Neapels«. Am 25. Oktober deſſelben Jahres war auch das Wandbild rechts vom Hauptaltar, welches die Geiſselung des Heiligen darſtellt, beendet. Zehn kleinere Bildchen, mit rein decorativer Funktion oder zur Ergänzung der Hauptbilder dienend, entſtanden dann in den nächſten anderthalb Jahren (bis 12. März 1637). Im Januar 1638 war das Oval über dem Hauptaltar beendet: »Der h. Januarius wird mit ſeinen Genoſſen im Amphitheater zu Pozzuoli den wilden Thieren ausgeſetzt«. Sodann ging Domenichino daran, die von Caracciolo und Corenzio gemalten Kuppelzwickel auf Wunſch der Deputation durch eigene Arbeiten zu erſetzen; als Gegenſtand der Darſtellung wählte er »des h. Januarius Fürbitte für das bedrohte Neapel« und »die Aufnahme des Schutzheiligen in den Himmel«.

Auch vier Oelbilder auf Kupfer entſtanden in dieſer Zeit: »die Heilung von Kranken am Grabe des h. Januarius« (März 1638), »die Heilung von Beſeſſenen am Grabe des Schutzheiligen« (Ende Mai 1638), »Erweckung einer Todten durch Auflegung der Bahrtücher des Heiligen« (April 1639) und endlich das Hauptaltarbild, welches »die Enthauptung des h. Januarius« darſtellt. Das Geſammthonorar, welches Domenichino im Laufe der Jahre für dieſe Arbeiten erhalten hatte, betrug 22,612 Dukaten.

Die Malereien in der Kapelle del Teſoro zeigen Domenichino's künſtleriſche Kraft nicht in ihrer ganzen Fülle. Das vorgeſchriebene Programm ſcheint ihm wenig behagt zu haben. Die Hauptbilder leiden an Ueberladenheit; das allegoriſche Element drängt ſich in die legendariſche Erzählung ohne klaren ideellen oder compoſitionellen Zuſammenhang.

Wenig heitere Stunden genoſs der Künſter in Neapel. Zu den fortdauernden Anfeindungen ſeiner Neider und Nebenbuhler geſellten ſich Kränkungen von Seiten einiger Verwandten ſeiner Frau, die ſich nicht ſcheuten, mit den Feinden des Meiſters gemeinſchaftliche Sache zu machen. Die Briefe Domenichino's an Francesco Albani geben von ſeiner gedrückten Stimmung ſattſames Zeugniſs. Troſt und Erholung gewährte ihm allein die Beſchäftigung mit der Muſik und wiſſenſchaftlichen Disciplinen, welche mit ſeiner Kunſt in Beziehung ſtanden. So beſchäftigte ihn lange der Plan, gemeinſam mit ſeinem Gönner Monſignor Agucchi eine Abhandlung über die Malerei und deren verſchiedene Manieren zu ſchreiben. Sie ſollte hiſtoriſchen und äſthetiſchen Inhalts ſein; der Plan wurde leider nur zum

geringen Theile ausgeführt; einige Fragmente des Traktats circulirten handſchriftlich unter dem Pſeuſonym Graziado Machato.

In der Muſik lag von jeher für Domenichino eine Quelle der Erquickung und des Genuſſes, zumal ihm alle lärmenden Freuden und vor Allem Trunk und Spiel durchaus verhaſst waren. Doch auch mit der Theorie der Muſik und dem Bau und der Erfindung von Inſtrumenten beſchäftigte er ſich. So ſchrieb er unterm 7. Dez. 1638 an Albani: »Ich habe mich dem Genuſſe der Muſik hingegeben und um deſſelben leichter theilhaftig zu werden, habe ich verſucht, Inſtrumente zu bauen. So habe ich eine Laute conſtruirt und baue jetzt eine Harfe mit allen ihren Tonarten, der diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen, eine Sache, die bisher noch von Niemandem unternommen worden iſt. Aber weil ſie den Muſikern unſerer Zeit neu iſt, habe ich bis jetzt noch nicht darauf ſpielen laſſen können. Wenn ich in die Heimat zurückkehre, ſo gedenke ich eine Orgel nach dieſer Art zu bauen«.(9) Die Rückkehr in die Heimat jedoch blieb dem Künſtler verſagt. Er hatte eben mit der Ausführung der Fresken im Kuppelgewölbe begonnen, als er nach kaum zweitägiger Krankheit, ganz plötzlich, vielleicht an Gift, wie die Rede ging, ſtarb; das war am 15. April 1641. Er wurde in der Kathedrale von Neapel begraben. Domenichino iſt nicht ganz ſechzig Jahre alt geworden. Er war von kleiner Statur, aber kräftig gebaut; die Hautfarbe war ſehr weiſs, die Wangen lebhaft gefarbt, die Augen blau, der Mund meiſt von einem anmuthigen Lächeln umſpielt. Wenngleich Freund der Einſamkeit, wuſste er ſich doch treu anzuſchlieſsen und dann war die Liebenswürdigkeit und Anmuth, die er im Verkehre entwickelte, von beſtrickender Wirkung.

Domenichino produzirte nicht heftig und haſtig; er iſt der gewiſſenhafteſte Künſtler, der aus der Schule der Caracci hervorging. An Erfindungsgabe übertrifft er ſelbſt Guido, auch wenn man das, was er von ſeinem Freunde Agucchi empfing, hoch anſchlägt. Er beſaſs einen ſtarken Schönheitsſinn, nur hielt derſelbe nicht ſo unangefochten Stand, wie dies bei Guido Reni der Fall war. Das zeigt ſich hie und da bei Auffaſſung und Geſtaltung des Stoffes; ſo iſt z. B. ſein »Martyrium der h. Agnes« (Bologna, Pinakothek) von einem Zuge der Rohheit nicht freizuſprechen. Seine Zeichnung iſt ſtets gewiſſenhaft, ſeine Formen zeigen eine ſtets wachſende Vertrautheit mit der Natur, ſeine Gewandbehandlung neigt zum Bauſchigen, Eckigen, wodurch er ſchon an die Zopfmalerei anſtreift. Sein Farbenauftrag iſt von groſser Solidität; er untermalt dunkel, deckt aber dann mit ſeiner Empfindung für eine harmoniſche freundliche Geſammtwirkung. Ein leuchtendes, in Goldton ſtrahlendes Colorit darf man bei ihm freilich nicht ſuchen, auch dort nicht, wo eine nicht gewöhnliche Schönheit der Farbe uns überraſcht, wie z. B. in der letzten »Communion des h. Hieronymus« oder in der »Diana auf der Jagd«. Ein ſanft grauer Ton dominirt — wie ein leichter Schleier liegt es über den meiſten ſeiner Bilder — ein Hinweis auf ſein Leben, das ein Strahl des Glückes faſt nie erleuchtet hat.(10)



Die Verſtoſsung der Hagar. Von Guercino. Mailand, Brera.

Guido Reni war in Neapel gar nicht zur Arbeit gekommen; auch in Rom war ſein Aufenthalt nur ein kurzer geweſen. Im St. Peter ſollte er ein Fresco den »Abzug Attila's von Rom« malen; doch die Intriguen ſeines einſtigen Schülers Sementi verleideten ihm die Arbeit ſo ſehr, daſs er die von der Bauverwaltung bereits erhaltene Cabarra von 500 Dukaten zurückſtellte und nach Bologna zurückkehrte. Schon im April 1622 war er dort angelangt; am 22. April desſelben Jahres ſchloſs er mit den Vorſtehern der Seidenzunft einen Vertrag ab, in welchem er ſich verpflichtete, in der Friſt von 15 Monaten ein Bild von 25 Figuren, das die Seligkeit des Hiob darſtellen ſollte, um den Preis von 3000 Liren zu malen; als Anzahlung erhielt er ſofort 1000 Liren.

Guido hat von dieſem Zeitpunkt an die Stadt nicht mehr für langere Zeit verlaſſen, genoſs er doch hier eines Anſehens, das ſeiner Bedeutung völlig entſprach. Er ward von den niedrigen Volksklaſſen in demſelben Maſse geliebt, als er von dem Adel, den geiſtlichen und weltlichen Würdenträgern hochgeſchätzt würde. An zahlreichen Schülern mangelte es ihm niemals; und wie viel Undank er auch an einzelnen derſelben erlebte, der Geduld und Liebe, mit der er ſie behandelte, hat dies keinen Eintrag gethan. Er hatte einen hohen Reſpect vor der Kunſt, ohne jedoch auf die perſönliche Begabung eitel zu ſein; das gab ſeinem Auftreten Würde, wem immer er gegenüberſtand. Kein Wort und keine Handlung kennen wir von ihm, die ihn als Schmeichelnden oder Bittenden den Groſsen gegenüber erſcheinen lieſse; im Gegentheil, er hat die Würde ſeines Berufs bis zur Schroffheit vorgekehrt. Nur Einer Leidenſchaft war er unterthan, die, wachſend mit den Jahren, zum Mindeſten der künſtlerischen Solidität gefährlich wurde: der Leidenſchaft für das Spiel. Ein groſser Verluſt iſt nicht ſelten die Muſe, die ihn zur Staffelei treibt.

Pecuniäre Bedrängniſs war es, die auch jetzt Guido nicht zur Erfüllung ſeines Vertrages kommen lieſs, ſondern ihn bewog, zunächſt eine Reihe anderer Aufträge zu erledigen. So malte er gleich nach ſeiner Ankunft eine »Taufe Chriſti«, die nach Flandern kam; für Francesco Maria Zambecari entſtand der »Triumph Simſon's über die Philiſter«, ein Bild, das in lauterem Goldton ſtrahlt und in dem aus Colorit und bewegter Zeichnung die reinſte Freudigkeit wie heller Jubel hervorbricht. »Ein Raub der Europa«, den er für den Herzog von Guaſtalla malte, welcher ihn nach Spanien verſchenkte, von wo er dann nach Venedig kam, iſt wohl jenes Bild, das ſich heute in Petersburg (Eremitage Nr. 189) befindet. Für den Franzoſen Criqui entſtand ein »David« (jetzt Louvre Nr. 310) und eine »Judith« (Replik im Palazzo Adorno in Genua) — letztere von edler Auffaſſung und trefflicher Farbenwirkung. Ein »h. Rochus«, der für Carpi beſtimmt war (jetzt in der Galerie in Modena Nr. 375) mochte an ſeiner früheren Stelle günſtig wirken, am heutigen Platze ſtören die coloſſalen Verhältniſſe. Für den Abbate Gavotti malte Guido eine »Fortuna«, wahrſcheinlich das Exemplar der Akademie S. Luca in Rom (ein anderes in der kgl. Galerie in Berlin). Ueber dem Erdball ſchwebt die ſchöne Geſtalt, in der hoch emporgeſtrekten Rechten die Krone haltend; der Wind bauſcht die loſe flatternde Hülle und treibt die üppige Lockenflut nach links hin; ein Genius hält ſich wie ſpielend an dem Gewande feſt. Sieghafte Schönheit iſt Linien und Farbe dieſes Bildes eigen. Eine »Cleopatra«, die Guido zum erſten Male für den Grafen Andrea Barbazzi ausführte, hat er mehrmals wiederholt. Die ſchönſten Exemplare ſind

wohl das in der Galerie del Prado in Madrid (Nr. 258) und jenes 1639 für den Cardinal Leopold von Toscana (jetzt Palazzo Pitti Nr. 178) gemalte, auf das er nach eigener Ausfage fein ganzes Wiffen und Können vereinigt hatte. Thatfächlich fteht darin die malerifche Technik auf meifterhafter Höhe; die Formen find aber zu leer an geiftigem Ausdruck, wir haben nichts als den Typus eines fchönen wollüftigen Weibes vor uns. Der »Judith« und »Cleopatra« gefellte fich die »Magdalena«. Sie war ein in jener Zeit befonders beliebter Vorwurf, wo man den Reiz nackter Schönheit und fchöner Nacktheit fo gern genofs, wenn man nur einige Stäubchen geweihter Afche darauf geftreut hatte. So befinden fich im Louvre zwei Magdalenen (Nr. 319 und 320), eine in der Galerie del Prado (Nr. 265), eine in der Nationalgalerie in London (Skizze, Nr. 137), zwei in der Galerie Lichtenftein in Wien, wovon namentlich das eine Exemplar (Nr. 13) vorzüglich in Farbe und Zeichnung ift. Das gefeiertfte Werk jener Periode aber war der »Raub der Helena«; er hatte es fchon während feines letzten Aufenthaltes in Rom von dem König von Spanien in Auftrag erhalten, vollendete es aber erft 1630 oder 1631. Als es in Guido's Atelier ausgeftellt wurde, gerieth das ganze literarifche Bologna in Aufregung und es regnete eine Flut von Preisfchriften in Vers und Profa. Trotzdem machte der Gefandte des Königs Schwierigkeiten wegen des Ankaufs und fo kam das Bild nach Frankreich, wo es jetzt im Louvre feinen Standort gefunden hat (Nr. 327); eine Copie diefes Werkes von Giacinto Campana, die aber von Guido felbft die letzten Retouchen erhalten hatte, befindet fich im Palazzo Spada in Rom. Elf Jahre waren unterdeffen vergangen, feit Guido von der Seidenzunft den Auftrag für das Hiobbild erhalten hatte; es war nur billig, dafs man endlich mit aller Energie die Erfüllung des gegebenen Wortes forderte. Guido behandelte die Nachfichtigen wenig nachfichtig. Am 28. Februar 1633 ftellte er ihnen das empfangene Angeld von 1500 Liren zurück, nur weil fie nicht weiter fich auf das Unbeftimmte hinaus vertröften laffen wollten. Als aber die Seidenzunft Miene machte, fich an zu Guercino wenden, erklärte fich Guido bereit, das Bild für 5000 (ftatt 3000 Liren zu malen. Auch darauf ging man ein und am 4. Sept. 1634 erhielt er eine Anzahlung von 2000 Liren; aber auch bei diefem Preife verblieb es nicht, Guido ftieg immer wieder in feiner Forderung, fobald fich Ebbe in feiner Kaffe befand. Endlich am 17. Auguft 1636 wurde das fertige Bild in der Mendicantenkirche aufgeftellt, wo es verblieb, bis es am Ende des vorigen Jahrhunderts (1797) nach Frankreich entführt wurde; dort ift es verfchollen. Malvafia rechnet es zu den fchwächften Werken Guido's; er nennt es flach, ohne Charakter, affektirt in der Bewegung; es ftimmt dies Urtheil mit dem umfchreibenden Epitheton eines fpäteren Kritikers, welcher die Ausführung »troppo delicato« nennt. Wir find eben in die Zeit gelangt, wo wir in den Werken Guido's nur zu oft die forgfame Ausführung vermiffen; wo die durch Spielverlufte aufgedrängte Haft des Erwerbes von der Hand eine Schnelligkeit fordert, welcher die künftlerifche Geiftesgegenwart nicht voll zu entfprechen vermag. — Auch den Schülern wird er jetzt einen grofsen Antheil an feinen Arbeiten eingeräumt haben. In diefe Zeit fällt auch die Aenderung in Guido's Maltechnik, welche aber nur auf eine Wandlung feines künftlerifchen Gefchmackes zurückzuführen ift: Der goldtonigen Manier folgt die filbertonige.

»Sie (die violettgraue Untermodellirung) ift nur nicht gewiffenhaft und nicht verfchmolzen genug, daher er auch zu dickerem Farbenauftrag als billig in der

lokalfarbigen Modellirung genöthigt wird. So mengt er gleichfalls in die Schattentöne Grau, aber mit der ihm eigenen Eleganz ein nicht unangenehmes — wiewohl entschieden fremdfarbiges — Bläulichgrau, welches dann wenigstens durch seine relative Farbneutralität schattig bleibt, und außerdem mit unnachahmlich geschickter Pinselführung trotz des hohen Auftrags weich hingeschmolzen ist« (H. Ludwig a. O. S. 253).

Wenn nun auch eine Reihe in dieser zweiten Manier gemalter Bilder eine haftende Hand zeigt, so fehlen doch auch hier die Meisterwerke sorgfältiger Behandlung nicht. Hierher gehören die berühmten Sebastiansdarstellungen, von denen sich die schönste — mit einem Zuge hinreißender Leidensseligkeit — in der Pinakothek von Bologna (Nr. 140), eine andere in der Galerie auf dem Capitol befindet; ein Crucifixus in Modena (Galerie Nr. 149) macht in Folge der feinen durchsichtigen silbernen Schatten einen ungemein vornehmen Eindruck; das monumentale Werk dieser Manier ist aber die für den Fürsten von Lichtenstein gemalte »Geburt Christi«, wovon sich eine nicht ganz vollendete Replik in der Kirche S. Martino bei Neapel befindet. Die lebensvolle, figurenreiche, aber nicht verworrene Composition ist ein glänzendes Zeugniß der tiefen Einsicht des Künstlers; die Lichtwirkung, welche in den Dienst der Composition gestellt wird, bleibt auch dieser dienstbar, beansprucht nicht einen selbständigen Effekt zu erzielen. Der volle Lichtstrom geht vom Kinde aus, doch alle starken Reflexe sind vermieden, der ruhige etwas kühle graue Ton bestimmt die Gesammthaltung. Die breite Pinselführung zeigt eine ruhige sichere unter sorgsamer geistiger Controle stehende Hand. Von ähnlich sorgfältiger Durchführung ist auch die »Beschneidung«, die Guido 1639 für die Kirche S. Martino in Siena malte. Ebenso hat der h. Michael in der Kirche Sta. Maria della Concezione in Rom nicht mit Unrecht wegen der vornehmen Formenschönheit des sieghaften Engels und der delicaten coloristischen Behandlung verdienten Ruf; man mag sich den Genuß nur nicht durch die Erinnerung an Raffael's »Michael« im Louvre verkümmern lassen.

Während der letzten Lebensjahre Guido's wuchsen die finanziellen Bedrängnisse immer mehr; Spielverluste und uneingeschränkte Freigebigkeit brachten ihn ganz in die Hände rücksichtsloser Gläubiger, welche über seine Künstlerthätigkeit wie Sklavenhalter zu schalten versuchten. Auch das Alter machte sich fühlbar. Schon 1639 (dat. 11. Juli) klagte er dem Ferrante Trotto: ». . . auch fange ich an, an meinen eigenen Sachen immer weniger Gefallen zu finden, sei es, weil mein Alter mir beschwerlich zu werden beginnt, oder sei es wegen der großen Anstrengungen von so viel Arbeiten und Reisen« (Guhl a. O. II. 87). Am 6. August 1642 erkrankte er an einem heftigen Fieber; er ließ sich zunächst in das Ospedale della Vita bringen. Ganz Bologna nahm den innigsten Antheil; der Cardinallegat bot es Guido dringend an, in seinem Palaste das Krankenlager aufzuschlagen. Guido dankte, er zog in das Haus seines Freundes, des Kaufmannes Ferri. Als die Gefahr wuchs, ordnete der Cardinallegat eine öffentliche Andacht an und die ganze Stadt flehte um die Genesung des geliebten Meisters. Am 17. August verlor Guido die Sprache und nur durch Zeichen vermochte er seine letzte Willensmeinung kundzugeben; er setzte den Guidotti als Executor derselben ein, als Universalerben bestimmte er seinen Neffen Guido Signorini, einen mittelmäßigen Maler, aber trefflichen Menschen. Der Tod trat am 18. August (einem Montag)

in der zweiten Stunde der Nacht (alfo ca. 10 Uhr Abends) ein; der Leichnam wurde in der Kirche S. Domenico in der Familiengruft der Guidotti beigefetzt.

Guido war von imponirender Schönheit; das Profil war edel gebildet, die Gefichtsfarbe blafs, die Augen dunkelblau. Er kleidete fich gerne vornehm — doch ohne Affektirtheit — im Sommer in Seide, im Winter in Sammet oder fpanifches Tuch. Zur Melancholie geneigt, konnte er doch gelegentlich auch grofse Heiterkeit entfalten. Mit aller Liebe hing er an feiner Mutter, im Uebrigen fcheute er den Umgang mit Frauen und duldete auch nur männliche Bedienung um fich. Man fagte, er habe nie ein Weib berührt — und Manche glaubten, er ftünde deshalb unter dem befonderen Schutze der h. Jungfrau; wer weifs, in welchem fchmerzlichen Ereigniffe des Gemüthes diefe Abneigung gegen die Frauen ihren Urfprung hatte. Guido war aufrichtig religiös; gelehrte Bildung befafs er nicht; feine Briefe find nicht frei von Unbeholfenheit im Ausdruck der Gedanken. Der Mufik bewahrte er feine Neigung bis ans Ende; noch auf dem Sterbebette konnten ihm die Freunde keine zartere Aufmerkfamkeit erweifen, als dafs fie in feiner Nähe einige Mufikftücke aufführen liefsen. Was den Künftler betrifft, fo hat Unterfchatzung zu fchnell der Ueberfchätzung deffelben Raum gegeben. Ein gerecht abwägendes Urtheil aber wird in dem Enthufiasmus, den z. B. Schelling's Worte athmen, viel Wahrheit finden: »Guido Reni wurde der eigentliche Maler der Seele. Dahin fcheint uns fein ganzes, oft ungewiffes und in manchem Werke ins Unbeftimmte fich verlierendes Streben gedeutet werden zu müffen, deffen Auffchlufs neben vielleicht wenigen andern das Meifterbild feiner Kunft geben möchte, das in der grofsen Sammlung unferes Königs zur allgemeinen Bewunderung aufgeftellt ift. In der Geftalt der gen Himmel erhobenen Jungfrau ift alles plaftifch Herbe und Strenge bis auf die letzte Spur getilgt; ja fcheint nicht in ihr die Malerei felbft, wie die freigelaffene, der harten Formen entbundene Pfyche auf eigenen Fittigen fich zur Verklärung emporzufchwingen? Hier ift kein Wefen, das mit entfchiedener Naturkraft nach aufsen beftcht; Empfänglichkeit und ftille Duldung drückt alles an ihr aus« . . . . . . »Wenn die florentinifche Niobe ein Aeufserftes für die Plaftik und die Darftellung der Seele in ihr ift: fo das uns bekannte Bild ein Aeufserftes für die Malerei, welche hier fogar das Bedürfnifs von Schatten und Dunkel abzulegen und beinahe mit reinem Lichte zu wirken wagt.« (11)

Halten wir nur die Zeit im Auge, in der er fchuf, wie rühmend müffen wir es anerkennen, dafs er der idealen und doch nicht leeren Schönheit mit folcher Treue und folcher Kraft nachging. Darin übertraf er Domenichino, mochte diefer immer an intenfivem Lebensgefühl und an Erfindungskraft ihm voraus fein, und übertraf er die Caracci, wenn diefen auch gröfsere Strenge der Zeichnung und forgfältigere Durchbildung des Details zuerkannt werden mufs. Und ebenfo übertrifft er alle Zeitgenoffen an Eurythmie der Compofition. Die Antike war auf ihn von gröfserem Einflufs als auf irgend einen anderen Vertreter der Schule Bologna's; der Wegbahner zu diefer fcheint ihm Raffael gewefen zu fein; Michelangelo trat ihm nie nahe. In feinem Streben nach der hohen Schönheit der Alten hat er oft die Wärme und Lebendigkeit ftark pulfirenden Lebens verloren, fein Ringen nach dem Ausdruck höchfter Grazie in Haltung und Bewegung läfst manchmal feine Motive gezwungen, affektirt erfcheinen: aber wer wandelt ficher und ohne Irren den Pfad zu verfchollener Schönheit? Die Zeit kam ihm wenig

mehr zu Hülfe, Schaffender und Richter mufste er zugleich fein. — In der malerifchen Behandlung Guido's möchte ich nicht wie Waagen vier Stufen feftzuftellen fuchen; der kaltröthliche Localton, die grauen Schatten treten öfters in fpäteren ohne Sorgfalt durchgeführten Werken Guido's auf, ohne dafs fie einer Periode beftimmte Signatur gäben. Ebenfo ift die von Waagen der letzten Schaffensperiode zugefprochene Eigenheit: grünlicher Localton des Fleifches, dunkle Schatten, unbeftimmte und zerfloffene Formen — nur in einzelnen in der Noth der Zeit haftig auf die Leinwand geworfenen Malereien conftatirbar; fie beherrfcht aber keineswegs feine letzten Jahre, wie die drei Jahre vor feinem Tode gemalte Kleopatra im Palazzo Pitti) und die unvollendet hinterlaffene Replik der Geburt Chrifti in S. Martino bei Neapel genugfam beweifen. Aber mit Waagen ftimme ich überein, Guido Reni als das glänzendfte Talent der Schule von Bologna zu bezeichnen.

Ich habe erwähnt, dafs zur Zeit des Pontificats Gregors XV. auch Francesco Albani wieder nach Rom gegangen war; was ihn zunächft dahin rief, mochte der Auftrag fein, den von Carlo Maderna ausgeführten Choranbau von Sta. Maria della Pace mit einigen Fresken auszufchmücken. Die Putten, die Albani dort malte, gehören zu den liebenswürdigften, reizvollften Infpirationen diefes Künftlers.

Von 1622 auf 1623 arbeitete er mit Domenichino und Guercino zugleich im Palazzo des Monfignor Patrizio (Palazzo Coftaguti), und zwar rührte das Deckengemälde des erften Zimmers von ihm her: »Hercules fpannt den Bogen gegen Neffus, der Dejanira rauben will«. Darnach (ca. 1625) entftand Albani's umfaffendftes und reifftes Werk in der Frescotechnik: die Malereien in der gegen den Hof hin gelegenen (früher geöffneten, jetzt gefchloffenen) Loggia des Palaftes Verofpi (jetzt Torlonia). Der Palaft ift ein Werk des Onorio Lunghi und von 1616 an erbaut worden. Das Mittelbild des Deckengewölbes zeigt den Apollo, zwifchen den Zeichen des Thierkreifes. Rechts davon fieht man Bacchus und Vulcan als Symbole des Herbftes und Winters, links Flora und Ceres, den Frühling und Sommer verfinnbildend. Ein Genius, der Pfeile auf die Erde ftreut, foll den Abendftern, ein anderer, der Thau ausgiefst, den Morgenftern bedeuten. Dann fieht man Aurora, Blumen ftreuend, ihr voraus ein Genius mit brennender Fackel, auf der entgegengefetzten Seite eine geflügelte Frau mit zwei fchlafenden Kindern in den Armen — alfo Symbole des Morgens und der Nacht. Die Dreiecke über den Lünetten der beiden Langfeiten find mit zwölf kleinen Compofitionen ausgefüllt, welche genrehaft behandelte mythologifche Scenen vorführen. In den Zwickeln zwifchen den Dreiecken find die Geftalten der Diana, des Mercur, der Venus, des Mars, des Jupiter und Saturnus in faft natürlicher Gröfse dargeftellt. Albani holte fich feine Infpirationen unmittelbar aus der Galerie des Palaftes Farnefe, doch bleibt er hinter feinen Vorgängern in der gefchickten Verwendung des Raumes und in der Compofition weit zurück. In feinen Göttern und Göttinnen kommt er über die Formfchablone wenig hinaus; von feffelnder Anmuth find nur die Amorinen und von einfchmeichelnder Liebenswürdigkeit einige der kleinen mythologifchen Scenen in den Dreiecken. Nach Vollendung diefer Arbeit kehrte Albani nach Bologna zurück, wo er Guido fchon vorfand, gegen welchen er aber feit dem Vorfall in der Kapelle des Quirinalpalaftes eine heftige, nicht felten in

krankhafter Art fich äufsernde Abneigung hegte, die mit den Jahren nur wuchs, ftatt abzunehmen. — Albani brachte eine Reihe von Aufträgen nach Bologna mit. Zunächft malte er für den Cardinal von Savoien eine freie Wiederholung der Allegorien der Elemente, die fich jetzt in der Galerie zu Turin (Nr. 260, 264, 271, 274) befinden. J. Burckhardt nennt fie »eine der allertüchtigften Leiftungen der modernen mythologifchen Malerei«.

Die Anmuth der holden Kinderleiber hebt über den harten allegorifchen Kern des Stoffes weg; vor den Bildern im Palazzo Borghefe hat die Turiner Replik die gleichmäfsige Solidität der Durchführung voraus.

Von dem Herzog von Mantua hatte Albani den Auftrag erhalten, in demfelben Stile einige Epifoden aus den Mythen der Venus und der Diana unter dem Gefichtspunkt der lasciven und keufchen Liebe zu malen. Der Herzog ftarb aber vor der Ausführung (1627); nichtsdeftoweniger blieb der Auftrag in Kraft und der Bruder des Herzogs, der Cardinal Giovanni Carlo Gonzaga übernahm die Bilder. Es waren drei. Man wird fie unter jenen Variationen diefes Stoffes zu fuchen haben, von welchen die bedeutendften folgende find: »Venus und Vulcan« Madrid, Galerie del Prado Nr. 9), »Venus und Adonis« (ebenda Nr. 12), »Diana mit Nymphen am Quell« (Dresden, kgl. Galerie Nr. 495), »Diana mit ihren Nymphen von Actäon belaufcht« (München, Pinakothek Nr. 498), »die fchlafende Venus von Mars belaufcht« (ebenda Nr. 480), »Venus, auf einem Polfterbett ruhend, von Eroten umringt« (ebenda Nr. 643). Verwandt mit diefen Darftellungen ift »die Toilette der Venus« (Madrid, Galerie del Prado Nr. 1, Paris, Louvre Nr. 9), »Venus ergötzt fich an den Spielen von Eroten« (Florenz, Uffizien Nr. 990). Von anderen mythologifchen Stoffen behandelt Albani »das Urtheil des Paris« (Madrid, Galerie del Prado Nr. 2), »den Raub der Europa« (Petersburg, Eremitage Nr. 204, Uffizien Nr. 1057 und 1094), »Apollo und Daphne« (Louvre Nr. 14) und »Salmacis und der Hermaphrodit« (ebenda Nr. 15). Von künftlerifcher Eigenart und am liebenswürdigften zeigt fich aber Albani doch nur in den Spielen von Amorinen. Die vorzüglichfte Darftellung diefes Stoffes befindet fich in der Brera in Mailand, wohin fie aus der Galerie Sampieri in Bologna kam. Eine völlig unbefangene Schalkhaftigkeit, eine übermüthige und doch nicht ausgelaffene Heiterkeit fpricht aus diefem Bilde; die Leiber find auf das Feinfte modellirt, die Farbe von miniaturartiger Zartheit der Behandlung. Eine kleinere Replik diefes Bildes befitzt die Uffizien-Galerie in Florenz (Nr. 1044). Das Dresdner Bild: »Amorinen umtanzen ein Bild Amors« (kgl. Galerie Nr. 494), dann »die Entwaffnung von Amorinen durch Nymphen« (Paris, Louvre Nr. 11) gehören gleichfalls zu diefer Art anmuthiger Phantafiefpiele. Nicht göttliche Unbefangenheit eines uranifchen Zeitalters fpricht daraus, fondern nur die Schäkerei unbefangener Kindlichkeit; nicht wiedergeborenes Griechenthum begegnet uns darin, fondern nur die Naturfreude eines fchon hochgehendem Alexandrinismus zutreibenden Zeitalters. Alle diefe Bildchen find meift auf Kupfer gemalt und ausgezeichnet durch forgfältige Zeichnung und delicate Färbung. Die heiter-glückliche Stimmung, die fie athmen, mochte er, trotz feiner Neigung für fchwarzgalliges Raiffoniren, nicht felten voll und ganz empfunden haben. In der Mitte einer Schaar von elf Kindern neben einer Gattin, die eben fo fchön als geift- und gemüthvoll war, verlebte er die meifte Zeit des Jahres in ländlicher Stille auf einer feiner Villen zu Guercuolo oder Meldola. Im Parke der letzteren Villa labte fich fein Auge an

den Gruppen alter, fonderlich geftalteter Baume, an dem üppigen Grün der Rafenflächen, an den fchattigen Laubgängen; hier laufchte er dem Gemurmel des Baches, der durch die Parkwiefen fich fchlängelte, den Gefängen der Vögel, die hier freundlichen Schutz fanden. Von diefen Natureindrücken und von feinen Lieblingsdichtern Virgil und Ovid, die er hier in der Ueberfetzung feiner Freunde des Annibale Caro und Anguillara's las, mochte er fich für feine liebenswürdigften Schöpfungen infpiriren laffen.

Nach eigener Angabe hat Albani fünfundvierzig Altarbilder gemalt; aber allen diefen mangelt, fo weit ich fie kenne, jeglicher charakteriftifche Zug, auch jede energifche religiöfe Empfindung. Nur einige feien erwähnt. Die coloffale Verkündigung in S. Bartolomeo in Bologna ftammt aus dem Jahre 1632, die Seitenbilder dazu — »die Geburt Chrifti« und »die Flucht nach Aegypten« — datiren von 1648. Im Auftrage des Gozzadini malte er 1639—41 eine grofse Altartafel für die Servitenkirche: »Andreas erblickt in der Ferne das Kreuz und finkt nieder, es anzubeten«; vielleicht war er dabei nicht ganz frei von der Abficht, mit Guido Reni's Behandlung diefes Stoffes zu concurriren. Für Cefare Leopardi malte er zwifchen 1647 und 1649 »die Vertreibung des erften Elternpaares aus dem Paradiefe«; dies Bild kam in englifchen Privatbefitz, eine Redaction deffelben Stoffes befindet fich in der kgl. Galerie in Dresden (Nr. 499). Ein gutes Andachtsbild ift die »Maria mit dem göttlichen Kinde« in der Kirche Madonna della Galliera in Bologna; am liebenswürdigften behandelt er aber die Ruhe auf der Flucht, weil darin feine Neigung für das Idyllifche, fein Naturfinn zum Ausdruck kommt (Dresden, kgl. Galerie Nr. 502, Paris, Louvre Nr. 4).

In feinen letzten Lebensjahren wurde Albani von einem fchweren Ungemach betroffen; er mufste eines feiner Landgüter und zwar fein geliebtes Meldola verkaufen, weil fein Bruder Domenico eine bedeutende Schuldenlaft hinterlaffen hatte; im Uebrigen freilich blieben ihm auch jetzt noch alle materiellen Sorgen ferne. Zur Staffelei trat er nur noch felten, da das Alter fich ftark fühlbar machte. Er ftarb in feinem zweiundachtzigften Jahre am 4. October 1660 ohne vorhergegangene Krankheit. Eine von den Freunden geplante grofsartige Leichenfeier wurde von den Gegnern des Künftlers hintertrieben.

Francesco Albani war ein Mann von nicht gewöhnlicher Schönheit; feiner männlichen Kraft rühmte er fich gerne felbft. Sein Gefpräch war anregend; bittere Satyre war ihm nicht fremd, zumal wenn er über Guido Reni oder deffen Anhänger fprach. Dabei war er ein zuverlaffiger Freund, von unbeftechlicher Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit; auch wahre Religiofität wird ihm von den Zeitgenoffen nachgerühmt. Als Künftler hat er eine felbftändige Bedeutung dadurch, dafs er in einer Zeit, da der Hifpanismus der Politik, der kirchliche Eifer der Gegenreformation, das anhebende Alexandrinerthum der Bildung der Unbefangenheit, Heiterkeit und Naivetät des Geiftes fich entgegenftellten, diefen zum Mindeften in den beften feiner Schöpfungen eine Heimftätte bereitet hatte. Er hinterliefs zahlreiche Schüler, von welchen aber nur Carlo Cignani und vielleicht noch die beiden Mola der Zukunft durch etwas mehr als den Namen im Gedächtnifs geblieben find.

Nach dem Tode des Guido Reni fiedelte Guercino von Cento nach Bologna über; bis zu diefem Zeitpunkt war er in feiner Vaterftadt anfäffig geblieben, die er nur hie und da verliefs, um fchmeichelhaften Anträgen italienifcher Dynaften zu genügen. Seine erfte Arbeit nach feiner Rückkehr aus Rom (1523) waren die Halbfigurenbilder der vier Evangeliften für Domenico Fabri; fie befinden fich heut in der königlichen Galerie in Dresden (Nr. 514—518). Im folgenden Jahre malte er für die Kirche Madonna della Chiara in Reggio den gekreuzigten Chriftus von einem Engel getröftet. Unter dem Kreuze ftützen Magdalena und Johannes von der einen, der h. Prosper und ein Engel von der andern Seite die ohnmächtig gewordene Maria. Guercino ward damit hervorragender Vertreter jener Richtung in der religiöfen Malerei, der man nicht Empfindungsmangel, wohl aber Vermaterialifirung religiöfer Ergriffenheit mit Recht zum Vorwurf macht; feinerer Schönheitsfinn hat die Caracci und die nächften Schüler derfelben noch in den meiften Fällen vor dem Betreten folcher Pfade gefchützt. Für die Canoniker des Doms in Reggio malte Guercino (1626) eine »Himmelfahrt Mariens« (heute in der Kapelle Giraldi), für S. Pietro in derfelben Stadt 1627 »das Martyrium des h. Jakob«, für die Kathedrale von Reggio im Auftrage des Paolo Meffori eine »Heimfuchung Mariens« und »das Martyrium des h. Johannes und Paulus«. In der zweiten Hälfte des Jahres 1626 weilte Guercino in Piacenza, um die in der Kuppel des Doms diefer Stadt von Pier Francesco Mazzuchelli, genannt il Morazzone, begonnenen Frescomalereien fortzufetzen und zu vollenden. Die fechs Propheten Guercino's (zwei find das Werk des Morazzone) und die Sibyllen gehören zu feinen reifften und beften Werken. Gewaltig in den Formen, edel in der Haltung, von entfchiedener Farbenwirkung zeigen fie den Künftler in Wettftreit mit ähnlichen Arbeiten Domenichino's, und haben wirklich die packende Wirkung vor diefen voraus, wenngleich fie ihnen an Linienfchönheit nachftehen. »Vier Hiftorien aus dem Leben Jefu« mufs zum Mindeften ein glückliches Colorit zugeftanden werden. Guercino hatte in Piacenza viele Gönner und Bewunderer gefunden; auch der Herzog von Modena und Piacenza war darunter und diefer rief ihn 1632 zur Ausführung neuer Aufträge in feine Refidenz. In Gefellfchaft zweier Schüler begab er fich dahin, wo er auch den ehrenvollften Empfang fand. Zunächft porträtirte er den Herzog Franz I. und die Herzogin Maria Farnefe; nach einer Note der Commentatoren des Malvafia befinden fich diefe beiden Porträts zu Piacenza in Privatbefitz. Zwifchen dem Künftler und dem Herzog bildete fich das herzlichfte Verhältnifs heraus, welches auch fortdauerte, als Guercino es ablehnte, für die Dauer in die Dienfte des Fürften zu treten. Als er z. B. 1449 feinen geliebten Bruder durch den Tod verloren hatte, fandte der Herzog feinen Wagen nach Bologna, um den Künftler nach Modena zu bringen, wo dann alles aufgeboten wurde, feine Melancholie zu verfcheuchen.

Im Jahre 1639 erhielt Guercino vom König Ludwig XIII. die fchmeichelhafte Einladung nach Frankreich zu kommen; er folgte aus Liebe zur Heimat eben fo wenig diefer wie fpäter einer vom König von England an ihn ergangenen Aufforderung. — Die Zahl der Bilder, die Guercino in Cento bis zu feiner Ueberfiedlung nach Bologna malte, ift eine aufserordentlich grofse; an vielen derfelben aber dürften feine Schüler hervorragenden Antheil haben. Wahrfcheinlich liegt hierin eine Haupturfache, dafs viele Werke, die feinen Namen tragen und im Grofsen Ganzen auch feine Art zeigen, doch von fo ungleicher Qualität find. Gewifs ift es, dafs er niemals

oder nur in seltensten Fällen die künstlerischen Gegensätze, an welchen er laborirte, zur Versöhnung zwang, dass er den packenden Realismus seiner »Bestattung der h. Petronilla« und die akademisch leere Linieneleganz seines »Triumphes der Aurora« nicht zu verbinden wusste, aber wenn in vielen der Bilder, die seinen Namen tragen, nur Rohheit oder Leerheit, oder beides zugleich ohne jeglichen coloristischen Reiz uns begegnet, so wird man doch kaum ihn selbst dafür verantwortlich machen dürfen. Stofflich steht ihm nichts ferne; der Olymp und der christliche Himmel, die Abenteuer der alttestamentlichen Helden und Heldinnen, und die Scandalgeschichten der heidnischen Götter, die Legenden der Martyrer und die reizvollsten Episoden der modernen grossen Dichter, alles fand an ihm einen willigen Illustrator. — Als Guercino nach Bologna übersiedelte, war er dort längst ein wohlbekannter und hochgeschätzter Künstler; und nicht bloss die Gilde kannte ihn und der Kunstfreund, auch der Menge war er kein Fremder, da er wiederholt grössere Arbeiten dort öffentlich ausgestellt hatte. Der nächste Anlass, der Guercino zur Uebersiedlung bestimmte, war allerdings die Kriegsfurcht in Cento, da zwischen dem Papst Urban VIII. und dem Herzog von Parma, Odoardo Farnese, Misshelligkeiten ausgebrochen waren; Guido Reni's Tod liess aber sicherlich erst den Plan in ihm reifen, sich in Bologna dauernd niederzulassen. Guercino bewohnte ein Haus in der Via S. Alò (Nr. 1703). Auch hier entfaltete er wieder, von einer grossen Schülerzahl umgeben, eine ausserordentlich reiche Thätigkeit; wie denn die Mehrzahl der Bilder, die sich von ihm ausserhalb Italiens befinden, seinem Aufenthalte in Bologna angehören. Ich erwähne nur einige Hauptstücke. 1644 entstand im Auftrage des Cornelio Bentivoglio: »Cephalus an der Leiche der Procris« (jetzt Dresden, kgl. Galerie Nr. 509). Für Lorenzo Delfin malte er 1645 eine »Diana« (jetzt Dresden, kgl. Galerie Nr. 510); »die grosse Beschneidung am Hauptaltar von Sta. Maria und Jesu in Bologna« ist aus dem Jahre 1646. Im Jahre 1647 malte er eine Scene aus Guarino's Pastor fido — Silvius und Dorinda — für den Grafen von Novellara (jetzt Dresden Nr. 512) und aus demselben Jahre datirt das im Auftrage Mazarin's entstandene Bild: »Venus beweint den todten Adonis« (jetzt in Dresden, kgl. Galerie Nr. 508). Für Phélipeaux de la Villière malte er »Hersilia's Friedensvermittlung zwischen Romulus und dem Heerführer der Sabiner« (Louvre Nr. 47), für den Cardinal Cornaro: »der Königin Semiramis meldet ein Bote den Ausbruch eines Aufruhrs (Dresden, Nr. 511). Auch von den drei Variationen des Stoffes »Loth und seine Töchter« kam die beste aus der Galerie von Modena (Luigi Manzini hatte sie dem Herzog von Modena geschenkt) in die kgl. Galerie von Dresden (Nr. 513). Guercino's letzte Werke waren zwei grosse Andachtsbilder: »die Vision des seligen Bernardo Tolemei« für die Kirche S. Michele in Bosco, von wo es aber 1797 nach Frankreich gebracht wurde und dort verschollen ist und ein »Thomas v. Aquino, der sich mit Engeln über das Geheimniss der h. Eucharistie bespricht«, für die Kirche S. Domenico in Bologna, wo es sich noch befindet. Das Werk entstand 1663. Unwillkührlich denkt man an Rafael's grosses Gedankendrama »die Disputa« in den Stanzen und man fühlt es ganz, wie nun das grosse Kunst- und Gedankenerbe, das von Dante bis Michaelangelo sich angesammelt, bis zum letzten Rest verausgabt ist.

Im November 1661 scheint Guercino von einem Schlaganfall heimgesucht worden zu sein, von dem er sich wieder erholte, bis ihn im Dezember 1666 ein

zweiter traf, dem er am 22. Dezember deffelben Jahres erlag. Er ftarb ruhig und ergeben.

Wenn der Künftler Guercino nicht die Züge eines einheitlichen Charakters zeigt, wenn naturaliftifche und akademifche Traditionen abwechfelnd feine Arbeiten beftimmten, wenn wir uns bald von der Lebensenergie vieler feiner Geftalten angezogen, bald von der Leerheit oder Rohheit anderer abgeftofsen fühlen, der Menfch Guercino feffelt uns ganz und dauernd durch die gleichmäfsige Güte, Rechtlichkeit und Heiterkeit feines Geiftes, die Reinheit feiner Handlungen, die liebenswürdige Liberalität feines Betragens. Gelehrte Bildung mangelte ihm, aber fein frifcher natürlicher Verftand zog auch hervorragende Geifter an und die ihm angeborne Nobleffe der Gefinnung machte auch die Vornehmen zu Freunden feines Umgangs und feines Haufes. Er hat es verdient, dafs fein Leben von fchweren Kämpfen und böfen Schickfalen befreit blieb; er traf nicht Undankbarkeit bei feinen Verwandten, er hat bei feinen Freunden die Treulofigkeit nicht kennen gelernt, weibliche Fürforge hat ihn umgeben, ohne dafs er die Turbulenz ehelichen Lebens erfuhr. Wir fcheiden von ihm mit dem Gefühl, dafs fein Leben das eines glücklichen und thatenreichen Menfchen gewefen.

In der Kunftentwickelung bedeutet Guercino das Ende der Reftauration, wie fie durch die Caracci inaugurirt wurde. Er knüpft noch an fie an, aber die Einflüffe der Zeit wirken zu ftark auf ihn, als dafs er, dem die ftrenge Zucht der Schule mangelte, fich ihnen nicht gefangen geben würde. Der Beifall der Zeitgenoffen, deren Gefchmack er mehr entgegenkommt, als alle anderen Vertreter der Schule Bologna's, beftärkt ihn, in feiner Art auszuharren. Wie er auf diefe Weife das letzte bedeutende Talent der Nachblüthe der grofsen Zeit ift, fo bezeichnet er auch fchon den Anfang der völligen Anarchie auf dem Gebiete der Malerei. Wir lernen daraus, dafs künftlerifche Lehre nur dann zeit- und lebenbezwingend ift, wenn fie unmittelbar, ohne didaktifche Abficht aus dem Werke des Genius quillt. Der Genius allein bezwingt Zeit und Welt, er umgeftaltet den Gefchmack von Geniefsenden und Produzirenden. Unfere eigene Zeit ift deffen Zeuge, in der die Propheten kommen und gehen, die fromme Gemeinde aber vergeblich und immer vergeblich die angekündigte erlöfende That erwartet. Würde man aber doch mindeftens der Selbftüberhebung entfagen, und mit jener Demuth und Befcheidenheit, wie es die grofsen Vertreter der Schule von Bologna thaten, das Lernbare und Lehrbare lernen, damit das, was »Gnade« im Künftler ift, zu voller Wirkung komme! —

Verzeichnifs

wichtiger Werke, die im Texte nicht erwähnt wurden.

Guido Reni:

Rom. Palazzo Barberini.
Andrea Corfini.

Berlin. Kgl. Gemälde-Galerie.
Mater Dolorofa, Nr. 363.
Die Einfiedler Paulus und Antonius in der Wüfte, Nr. 373 (Frühes Bild.)

Dresden. Kgl. Galerie.
Zehn Nummern (470—479), darunter Venus auf dem Ruhebette, N. 470; Madonna betet das göttliche Kind an, Nr. 473; Ecce homo, Nr. 479.

Wien. Belvedere.
Chriftus mit der Dornenkrone, Saal V, Nr. 6.
Maria betet das göttliche Kind an, Nr. 25.

London. National-Galerie.
Loth und feine Töchter verlaffen Sodoma. Skizze. Nr. 195.
Sufanna im Bade überrafcht, Nr. 196.
Krönung Mariens, Nr. 214.
Ecce homo, Nr. 271.

Madrid. Galerie del Prado.
Lucrezia, Nr. 257.
Maria's Krönung, Nr. 259.
Martyrium der h. Apollonia, Nr. 263.
Porträt einer jungen Frau, Nr. 267.

Paris. Louvre.
David als Sieger des Goliath, Nr. 310.
Sebaftian, Nr. 321.
Mariens Reinigung, Nr. 312.
Schlüffelübergabe, Nr. 316.

Petersburg. Eremitage.
David, Nr. 181. (Replik des Louvre-Bildes).
Anbetung der Könige, Nr. 183.
Ruhe auf der Flucht, Nr. 184.
Disputa über das Geheimnifs der unbefleckten Empfängnifs Nr. 187.
Cleopatra, Nr. 190.

Domenichino:

Bologna. Pinakothek.
Der h. Petrus (der Inquifitor) wird von Räubern erfchlagen, Nr. 208.

Florenz. Uffizien.
Portrait des Cardinals Agucchi, Nr. 1109.
Pitti. Zwei vorzügliche Landfchaftsbilder:
Venus, Amor, Satyre, Nr. 461.
Diana von Aktäon überrafcht, Nr. 474.

Rom. Galerie Borghefe.
Sybille von Cumä.
Cafino Rospigliofi.
Das erfte Elternpaar im Paradiefe (coloffales Bild, unruhig in der Farbe).
Galerie Doria-Pamfili.
Ein fchönes Landfchaftsbild.

München. Pinakothek.
Sufanna im Bade überrafcht, Nr. 522.

London. National-Galerie.
Zwei Landfchaftsbilder: Tobias mit dem Engel, Nr. 48. Georg mit dem Drachen, Nr. 75.

Madrid. Galerie del Prado.
Das Opfer Abrahams, Nr. 148.
Landfchaft, Nr. 149.

Domenichino:

Paris. Louvre.
H. Familie (Vierge à la coquille), Nr. 471.
Triumph Amors, Nr. 477.
Rinaldo und Armida, Nr. 478.
Landfchaft, Nr. 450.

Petersburg. Amor, Nr. 180.

Francesco Albani:

Wien. Belvedere.
Galatea von Genien umgeben auf dem Meere, Saal III, Nr. 49.

Paris. Louvre.
Heilige Familie, Nr. 6.
Chriftus und Magdalena, Nr. 7.

Petersburg. Eremitage.
Taufe Chrifti, Nr. 203.

Guercino:

München. Pinakothek.
Jungfrau mit dem Kinde, Nr. 503.
Dornenkrönung, Nr. 421.

Wien. Belvedere.
Johannes in der Wüste, Saal V, Nr. 19.
Zwei Scenen aus der Legende vom verlorenen Sohn, Nr. 30 u. 32.

London. National-Galerie.
Engel betrauern den todten Christus, Nr. 22.

Madrid. Galerie del Prado.
Sufanna im Bade, Nr. 249.
Magdalena in der Wüfte, Nr. 251.
Die Malerei, Nr. 252.
Der h. Auguftinus in Betrachtung, Nr. 250.
Unintereffirte Liebe, Nr. 253.
Diana. Nr. 254.

Paris. Louvre.
Salome empfängt das Haupt des h. Johannes, Nr. 43.
Maria mit dem Kinde, Nr. 41.
Circe, Nr. 48.
Selbftporträt, Nr. 49.

Anmerkungen.

1) Die Copie befand fich noch vor Kurzem im Haufe der Grafen Zambeccari in Bologna.

2) So das von Shelley als Anhang zu feiner Tragodie Beatrice Cenci mitgetheilte Manufcript, deffen Original fich damals im Palafte Cenci befand (Vgl. Ausgewählte Dichtungen P. B. Shelley's, Deutfch von Strodtmann II. Thl. Hildhurghausen, 1866). Damit ftimmt überein die Relation eines anderen Zeitgenoffen, welcher Augenzeuge des letzten Ganges der Beatrice war (in Gori's Archivio Stor. etc. di Roma, vol. I. fasc. 4), nur dafs er als Alter der Beatrice 16 Jahre angibt. Er irrt ebenfo in diefem Punkte, wie der andere Berichterftatter. Nach dem Taufzeugniffe wurde Beatrice am 12. Februar 1577 geboren. Der zweite Berichterftatter erwähnt auch, wie während des Ganges zur Richtftätte, fich einige Lockchen aus der Kopfumhüllung frei machten und über die Stirne herabfielen »was ihr einen nicht definirharen holden Reiz (Grazia) gab, der das Mitleid noch vermehrte.«

3) Noch wahrfcheinlicher ift es mir, dafs Guido mit den Arbeiten im Palafte Zani erft nach der romifchen Reife begann. Er mochte fich Hoffnung machen von Clemens VIII., der feine Arbeiten in Bologna kennen gelernt hatte, in Rom befchäftigt zu werden, gab fich dabei aber freilich einer Täufchung hin.

4) Die betreffende Stelle mitgetheilt von Malvasia loc. cit. II, pag. 151.

5) Ranke: Die römifchen Pæpfte. Siebente Aufl. (Lpzg. 1878.) Bd. II. S. 213.

6) Pauls V. Nachfolger, Gregor XV., fehenkte die beiden Bildchen feinem Nepoten Lodovico Ludovisi. Diefer machte damit dem Konige von Frankreich ein Gefchenk. Vielleicht find es die beiden Bildchen im Louvre »Chriftus und die Samaritanerin« (Nr. 315) und »die h. Magdalena« (319).

7) Dafs dies Concurrenzbild Guido's erftes Fresco-Werk in Rom war, bezeugt die folgende Stelle aus einem Brieffragment Annibale's, auf das ich im Texte noch zurückkomme:

»e ch'egli stesso ha bramato e cercato di fare (nämlich dies Fresco) per saggio diquanto vale nel fresco, perchè l' è stato supposto che non abbia pratica nè sappia dipingervi.« Bei Malvasia l. c. II, pag. 14.

8) Vgl. G. Campori: Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Modena 1855, pag. 334.

9) Bottari-Ticozzi: Racolta V, pag. 47.

10) Was die weiteren Schickfale der Kapelle del Tesoro betrifft, fo ift darüber folgendes zu fagen: Das von Domenchino bereits begonnene fünfte Oelbild (auf Kupfer) vollendete Massimo Stanzioni, das fechfte malte Ribera (Spagnoletto). Der fingerfertige Lanfranco malte in einem Zeitraume von kaum einem Jahre (1643) das Kuppelgewölbe vollftändig aus; er erhielt dafür den Betrag von 7200 Dukaten.

11) F. W. J. v. Schelling: Ueber das Verhältnifs der bildenden Künfte zu der Natur. Berlin 1843. S. 52. Das erwähnte Bild, die berühmte Himmelfahrt Mariens (auf Seide) in der Pinakothek in München Nr. 527. In derfelben Weife empfunden von gleicher künftlerifcher Vollendung ift Guido's Maria (Concezione) in der Kirche S. Girolamo in Forli. Auf der Mondfichel fteht Maria, in rothem Untergewand und blauem Mantel. Inbrunft und gläubige Hingabe find bis zu feltener Energie des Ausdrucks gefteigert. Cherubim umfchweben fie, die fchonften Engelsköpfchen, die feit Correggio gemalt wurden.

VERZEICHNISS

der zur Publication in vorliegendem Werke in Ausficht genommenen, beziehungsweife bereits ausgegebenen Künftlerbiographien.

I. DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE MEISTER.

I. und II. Band des Gefammtwerks.

Einhart. — Tuotilo von St. Gallen. — Bernward von Hildesheim. — Die deutschen Dombaumeister des 13.—15. Jahrhunderts. — Die Brüder van Eyck. — Martin Schongauer. — Dürer. — Die deutschen Kleinmeister. — Holbein. — Hans Baldung Grien. — Cranach. — Peter Vischer und seine Familie. — Adam Kraft. — Veit Stoss.

Die nächsten Nachfolger der van Eyck. — Lucas van Leyden. — Quentin Massys. — Die Familie Brueghel. — Rubens. — van Dyck. — Teniers. — Brouwer.

Rembrandt. — Frans Hals. — Terborch. — Metsu. — Netscher. — Jan Steen. — Adriaen van Ostade. — Dou. — Mieris. — Pieter de Hooch. — van der Meer von Delft. — van der Werff. — Niederländische Landschafter, — Thiermaler, — Kriegsmaler, — Seemaler.

Schlüter. — Mengs. — Angelica Kaufmann. — Chodowiecki.

II. ITALIENER.

III., IV. und V. Bd. des Gefammtwerks.

Die Pisani. — Giotto. — Orcagna. — Fra Angelico da Fiesole. — Brunellesco. — Ghiberti. — Donatello. — Die toscanischen Bildhauer des XIV. Jahrhunderts. — Masaccio. — Filippo Lippi. — Botticelli. — Filippino Lippi. — Ghirlandajo. — Mantegna. — Perugino. — Signorelli. — Sodoma. — Alberti. — Bramante. Peruzzi.

Fra Bartolommeo. — Andrea del Sarto. — Lionardo. — Luini. — Raffael. — Michelangelo. — Giulio Romano. — Sebastiano del Piombo. — *Bellini.* — *Palma vecchio.* — *Tizian.* — **Veronese. — Tintoretto.** — *Andrea und Jacopo Giorgione.* — *Sanfonino.* — *Palladio.*

Die Caracci. — Guido Reni. — Domenichino. — Albano. — Guercino. — *Caravaggio.* — *Ribera.* — **Salvator Rosa. — Bernini. — Tiepolo. — Canaletto. — Battoni.**

III. SPANIER, FRANZOSEN UND ENGLÄNDER.

VI. Band des Gefammtwerks.

Murillo. — Velazquez.

Delorme. — Perrault. — Callot. — **Poussin. — Claude Lorrain. — Lebrun. Mignard. — Rigaud. — Watteau. — Boucher.** — *Chardin.* — *Greuze.*

Hogarth. — Reynolds. — Gainsborough.

IV. NEUZEIT.

Carftens. — Jos. Ant. Koch. — Overbeck. — Cornelius. — Schnorr. — David. — Gros. — Canova. — Schadow. — Flaxman. — Thorvaldfen. — Rauch. — Schinkel.

Die **fett** gedruckten Biographien find bereits erfchienen, die *curfiv* gedruckten befinden fich in Vorbereitung. Im Jahre 1879 wird die italienifche Abtheilung vollftändig erfcheinen und damit der V. Band des ganzen Werkes zur Ausgabe gelangen. Die noch rückftändigen Biographien des VI. (Schlufs-) Bandes kommen im Jahre 1880 zur Ausgabe.

LXXVIII. LXXIX.

MICHELANGELO AMERIGI, GEN. CARAVAGGIO.
GIUSEPPE RIBERA, GEN. SPAGNOLETTO.

Von

Oscar Eifenmann.



Michel Angelo Amerigi, gen. Caravaggio.

Geb. zu Caravaggio 1569; gest. zu Porto Ercole 1609.

Man ist gewohnt, Caravaggio als die Incarnation des Naturalismus in der italienischen Malerei zu betrachten. Er ist dies jedoch nur in eingeschränktem Sinne. Der einfache Begriff jenes Wortes ist mehr oder weniger enge Anlehnung der Kunst an die Natur als ihr Vorbild. In diesem Sinne sollte alle Malerei in jeder Zeit und Richtung naturalistisch sein und war sie es in Italien auch schon von Masaccio ab durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch; dass sie es aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr war, sondern in pseudoidealistische Flachheit ausartete, dies erzeugt den besonderen, von Caravaggio ausgehenden Naturalismus. Er war ein Kind der Opposition, der Auflehnung, ja des Zorns und zwar eines gerechten Zorns. Denn wer sollte nicht heute noch von Missachtung und Unwillen gegen die traurigen Erzeugnisse des Manierismus erfüllt werden, die den Namen der beiden Zucchero und namentlich eines Giuseppe Cesari (gen. Cavaliere d'Arpino) und seiner Kunstrichtung zu einer wenig beneidenswerthen Berühmtheit gebracht haben und leider noch immer in reicher Zahl die Kirchen, zumal Roms, verunzieren.

Durch die Gegenreformation ward um jene Zeit Dank den Anstrengungen des jungen mächtigen Jesuitenordens die kirchliche Bethatigung der Religiosität von Neuem angefacht, und daran knüpfte sich naturgemäss auch eine grössere Rührigkeit der Kunst, indem das Bedürfniss nach Andachtsbildern mehr und mehr wieder wuchs. Ihm zu genügen hatten sich aber, wie bemerkt, Krafte sehr

zweifelhafter Art gefunden und feftgefetzt, die den Kunftmarkt mit ihren leeren Erzeugniffen überfchwemmten und beherrfchten.

Seit Raffaels Tode fchienen fich, abgefehen von Venedig, die ernften Talente erfchöpft zu haben, und ausfchweifendes Virtuofenthum in der Weife des zwar hochbegabten aber entarteten Giulio Romano oder trockene Schabloniftik in der Art der römifchen und florentinifchen Schule traten in die Lücke ein. Doch die Gefchicke der Malerei hatten fich trotz des jähen Verlaufs der klaffifchen Epoche in Italien noch nicht erfüllt, und wenn die feelenlofen Machwerke der Manieriften auch dem Gefchmack der Menge auf lange genügten, fo erwachte doch aus dem befferen Sinne der Künftler felbft gegen Ende des 16. Jahrhunderts nach zwei Richtungen eine Reaction, die zwar von verfchiedenen Vorausfetzungen ausgehend und fpäter fich theilweife bekämpfend, doch beide mit gleicher Energie und bewufstem Einfatz grofser Anlagen jener Erfchlaffung und Zerfetzung entgegenarbeiteten. Von der einen, der fogenannten eklektifchen oder akademifchen Schule, deren Begründer, die Caracci zu Bologna, eine Wiedergeburt der Kunft durch hingebendes Studium der älteren Meifter und die Vereinigung ihrer Vorzüge anftrebten, ift in diefem Werke andernorts die Rede, die zweite Richtung aber, von welcher die Regeneration ausging, die naturaliftifche, deren Bannerträger Caravaggio war, foll hier näher betrachtet werden.

Michelangelo Amerigi, Merigi oder Morigi (früher mit Unrecht Amerighi gefchrieben) ward 1569 zu Caravaggio im Bergamefifchen geboren und erhielt von feinem Geburtsort, wie fo mancher Künftler, feinen populär gewordenen Namen. Der Sohn eines Werkmeifters follte er des Vaters Handwerk ergreifen. Diefer fand Befchäftigung in Mailand, und hier war es, wo der junge Caravaggio die erfte Anregung und in der Folge auch praktifche Unterweifung durch Frescomaler erhielt, für die er den Grund der Wände vorzubereiten hatte. Doch verfuchte er fich zuerft, wie fo mancher Anfänger, im Portrait, um Geld zu verdienen, gerieth indefs durch fein leidenfchaftliches Temperament, das fortan der Genius feiner Kunft aber auch der Dämon feines Lebens war, in ernfte Händel und tiefe Schuld, indem er fich nach Angabe feiner Biographen einen Todtfchlag auf's Gewiffen lud. In Folge deffen von Mailand flüchtig, wendete er fich nach Venedig. Hier feffelten ihn, offenbar in Folge gewiffer Wahlverwandtfchaft, befonders die Werke Giorgione's, deren eifrigem Studium er fich hingab, fo zwar, dafs nach Jahren noch, als er fchon völlig auf eigenen Füfsen ftand, der Maler Federigo Zucchero in Rom beim Anblick eines kürzlich vollendeten Kirchengemäldes von Caravaggio, das vielfachen Anftofs erregte, behauptet haben foll, er begreife nicht, wie man fo viel Aufhebens davon machen könne, denn er fehe darin nichts als die getreue Wiederholung einer Compofition Giorgione's.

Bei feinem unruhigen vorwärtsftrebenden Sinne liefs es Caravaggio nicht lange in Venedig. Er wandte fich nach Rom, wo ftets und damals vielleicht mehr als je, die Arena für auswärtige Talente war, da der einheimifche Boden fich merkwürdigerweife ftets unfruchtbar an folchen erwies. Doch ohne Empfehlungen und Mittel fah er fich dafelbft bald genöthigt, als Handlanger in ein bereits fundirtes und fchwunghaftes Gefchäft einzutreten. Ein folches war nämlich das Atelier des oben erwähnten Cavaliere d'Arpino, der ihn aufnahm, jedoch nur zu Nebenarbeiten benützte. Begreiflicher Weife fagte dies Caravaggio's aufftrebendem Geifte nicht lange zu, wie denn überhaupt die Richtung feines Brodherrn fo recht dazu an-

gethan war, den in der Schule der Venezianer Gebildeten zum principiellen Widerfpruch herauszufordern. Denn der Cavaliere fabricirte und liefs fabriciren, handwerksmäfsig, ohne Empfindung und innere Nöthigung.

Caravaggio verfuchte nun in Rom felbftändig zu werden, fand aber nicht fogleich den rechten Weg, indem er fich mit einem unbedeutenden Maler Namens Prosperino delle Grottesche einliefs, der zwar fein naturwüchfiges Talent erkannt und aufgemuntert zu haben fcheint, der ihn aber offenbar auch auszunützen fuchte, indem er ihn bewog, gemeinfame Sache mit ihm zu machen und einen Bilderladen zu eröffnen. Dafs dabei Caravaggio's Streben nicht in die Tiefe fondern mehr mit der Fauft in die Breite ging, läfst fich wohl denken. Indefs trat er bald, da der Handel nicht profperirte, von dem Gefchäfte zurück und folgte von da an nur noch feinem eigenen Sterne. Er wandte fich zur Natur als feiner letzten und einzigen Lehrmeifterin. Die Originalität der nun entftehenden Werke erkannte zuerft ein Franzofe und kaufte diefelben auf, um fie wieder zu verkaufen. Diefer Erfolg ermuthigte des Künftlers Beftreben und hatte zur Folge, dafs auch andere Bilderliebhaber auf ihn aufmerkfam wurden. Er gewann einen Mäcen in Rom in der Perfon des einflufsreichen Cardinals del Monte, der ihn fogar in fein Haus aufnahm, und damit war fein Glück gemacht.

Jetzt entfaltete fich fein eigenthümliches Talent rafch. Er nahm ausgefprochen Stellung nicht allein gegen die Richtung der römifchen Schule, fondern auch gegen die der Caracci. Caravaggio's Sinn für die Natürlichkeit und Wahrheit der Erfcheinungen liefs ihn nicht allein hinfichtlich der Technik in Gegenfatz zu jenen manieriftifch verflachten und eklektifchen Schulen treten, fondern hauptfächlich auch in der Wahl feiner Stoffe. Er liefs die ausgetretenen Geleife bei Seite, wandte feine Blicke zum profanen Leben und wählte aus dem bewegten Thun und Treiben des Volkes die ihm homogenften Motive. Dabei war es feiner, wie der Natur der Italiener überhaupt, gemäfs, dafs er den affektvollen Scenen, ja den böfen Leidenfchaften eher Ausdruck verlieh, als dem gemüthvoll Zuftandlichen oder Scurrilen, wie die Niederländer, was jedoch die Darftellung poetifch empfundener Einzelfiguren, namentlich muficirender, nicht ausfchlofs. So wurde er der erfte ausgefprochene Sittenmaler der Italiener. Und auch hierin unterfchied er fich von jenen, dafs er feine von dramatifchem Pathos tief erregten Vorgänge in lebensgrofsen Figuren fchuf, was ganz dem Charakter feiner Landsleute entfprach, die bei all ihrem lauten und lebhaften Wefen auch in untergeordneten Lebensbethätigungen, felbft in ihren Spielen, fich ftilvoll geben, mit einem gewiffen tragifchen Ernfte fich gebahren, während die Tänze und Trinkgelage der Teniers'fchen oder Oftade'fchen Bauern ins Lebensgrofse überfetzt, einen unangenehm überflüffigen oder aufdringlichen Eindruck machen würden.

Caravaggio verfiel indefs nicht in einen wahllofen Naturalismus, wie etwa in unferen Tagen ein Courbet, er blieb immerhin Italiener, der ein gewiffes angeborenes Stilgefühl, felbft wenn er es wollte, nie ganz abftreifen wird; ebenfowenig waren ihm politifche oder fociale, etwa demokratifche Tendenzen, wie man fchon behauptete, eigen, fondern er hatte nur rein künftlerifche Ziele im Auge. Doch war er von einer gewiffen Sklaverei gegenüber der Natur, von einer, man möchte fagen, Apotheofe des Modells nicht ganz frei, ein Vorwurf, den ihm mit mehr Recht feine Zeitgenoffen machten, als wir es heutzutage dürfen. Allein es geht ein grofser Zug durch feine Schöpfungen, ein ftarker, haufig eruptiver Wille, ein

bewundernswerthes Können und eine durchaus originelle, im Ganzen trotz ihrer Herbheit und Schärfe auf gefunder Bafis ftehende Kunftrichtung, und davon wurden eben auch feine Zeitgenoffen, wenngleich theilweife widerwillig, eingenommen. Ihm hat er die ungemeine Wirkung zu danken, die er ausübte und noch immer ausübt.

Leider fehlte ihm aber die Bildung der Jugend und die daraus entfpringende Mäfsigung und Selbfterziehung; fo trennte er fich durch die Unvertraglichkeit feines Charakters und die wilden Ausbrüche feines Temperaments immer wieder von den höheren Gefellfchaftskreifen, wenn fie ihn, feines Talentes halber, zu fich heranzuziehen fuchten, und dies ift wohl mit ein Grund, wesshalb ihm Darftellungen aus jenen Sphären fremd blieben. Freilich erkennen wir fpäter durch Salvator Rofa, der fich einer klaffifchen Bildung erfreute und mit den höchften Ständen rege verkehrte, trotzdem aber lieber Soldaten und Räuber glorificirte, dafs es auch bei dem Haupte der Naturaliften nicht wohl Mangel an Kenntnifs jener ariftokratifchen Kreife war, die ihn abhielt, fie zu fchildern, fondern dafs es feinem künftlerifchen Wefen widerftrebte. In ihnen tritt die Wahrheit der Natur, treten die echt menfchlichen Leidenfchaften, ihre dramatifch lebendige und mannigfaltige Acufserung hinter ein gehaltenes, anerzogenes Wefen zurück. Da aber Caravaggio nach dem Ausdruck eben diefer Seelenäufserungen ftrebte, fo mufsten ihn die niederen Sphären der Gefellfchaft, die ihm all' das ungefchminkt enthüllten, was er fuchte, fchon künftlerifch mehr anziehen. Dies fchadete übrigens feinem Erfolge bei den Grofsen nicht, denn nicht allein das Volk, aus deffen Leben er feine Typen herausgriff, fondern auch jene wurden eingenommen von der packenden Gewalt feiner Schilderungen, und es fehlte ihm an Aufträgen nicht mehr. Und nicht allein das Publicum, fondern auch die Künftler wandten ihm ihre Aufmerkfamkeit zu, namentlich die Caracci und ihre Schüler konnten nicht umhin, das Wahre und Charaktervolle feiner Kunftweife anzuerkennen, und von Letzteren gaben fich Manche, darunter fogar Talente wie Guido Reni und Guercino, einem nacheifernden Studium feiner Werke hin. Bei Guido namentlich ift eine Periode ganz deutlich zu erkennen, wo er in der Schärfe des Naturftudiums und in Licht- und Schattenbehandlung mit Caravaggio wetteifert, wogegen es von dem farkaftifchen Annibale Caracci nur halbe Anerkennung war, wenn er beim Anblick der täufchenden Fleifchfarbe, wie fie Caravaggio feinen Geftalten zu verleihen pflegte, ausrief: »Er fcheint Fleifch zu zerreiben, um fich Farbe zum Fleifchmalen zu bereiten«. Und wie Annibale ihn halb mit Anfpielung auf feine Werke, halb auf fein perfönliches Wefen, beurtheilte, zeigt die boshafte Satire, die er auf ihn malte und die (jetzt unter Nr. 43 in der Sala de' Caracci im Mufco nazionale zu Neapel) ihn als zottigen Wilden darftellt, wie er, mit drei Affen auf dem Rücken und im Schoofs, einen Papagei füttert, der einem Zwerge auf der Schulter fitzt. Wenn man derartige Scheelblicke auf fein berechtigtes Streben, das, wie jede durchgreifende Neuerung, feine Abfichten und Ziele zuweilen einfeitig fcharf betont, wenn man folche Abgunft, wie fie auch von anderer Seite mit Worten und Thaten nicht ausblieb, bedenkt, fo ift nicht zu verwundern, wie Caravaggio's heftiges Naturell immer gereizter wurde und häufig in der Aufwallung des Moments zu den Waffen griff, um fich Genugthuung zu verfchaffen, und auch zu Angriffen feinerfeits überging, die nicht felten blutig endigten.

Es darf allerdings nicht verfchwiegen werden, dafs es gleichzeitige Berichte gibt, die ihn als die alleinige Urfache folcher Reibereien bezeichnen, da er voll Streitfucht und Uebermuth gewefen und feine Gegner ftets herausgefordert habe. Ja, es wird erzählt, er habe aus Eiferfucht darüber, dafs Guido Reni fich feiner Manier zugewandt, in der Meinung, er wolle ihn darin ausftechen, jenen zum Zweikampf herausgefordert und fogar fo friedliebende Naturen, wie Guercino, angefallen und aus Rom vertrieben. Auch foll er einen Schüler feines früheren Lehrers, des Cavaliere d'Arpino, während eines Streites mit diefem, den er glühend hafste, niedergeftofsen haben, da fich jener ins Mittel legte. Es ift indefs wahrfcheinlich, dafs diefe Nachrichten entweder böswillig erfunden, oder wenigftens fehr parteiifch gefärbt find. Dagegen ift es Thatfache, dafs er einen Genoffen feiner Zerftreuungen, Namens Ranuccio Tommafini, beim Ballfpiel erftach. Dabei hat ihn aber keineswegs Künftlerneid geleitet, denn jener war nicht Maler; nur aus kleinen Urfachen des Spiels begann der Streit und endete fo traurig durch Jähzorn. Dies gefchah bald, nachdem er in Rom zu Anfehen gelangt war, und ftörte fo gleich im Beginn feiner Laufbahn eine ftetige Fortentwicklung. Denn er mufste nun aus Rom flüchten und wäre wohl den ihn verfolgenden Häfchern kaum entronnen, hätte ihn nicht ein hoher Gönner, der Duca Marzio Colonna, in Schutz genommen und in dem kleinen Zagarolo bei Paleftrina geborgen.

Mit Aufträgen für ihn befchäftigt, verweilte Caravaggio eine Zeit lang hier, doch ward es ihm bald zu enge und er zog weiter nach Neapel. Dies war für ihn der rechte Boden, der, beftändig in vulkanifcher Gährung, auch leidenfchaftlich gährende Menfchen erzeugte. Da fand er befonders empfängliche Gemüther für feine Richtung, und zumal die Kirchen waren darauf aus, die für ihr Publicum wirkfamen Bilder von ihm zu erhalten.

Mitten aus der gröfsten Thätigkeit dafelbft trieb es ihn aber wiederum weiter, man fagt eines neuen Todtfchlags wegen, was jedoch nicht erwiefen. Wahrfcheinlicher ift, dafs ihn der Ehrgeiz veranlafste nach Malta zu den Johannitern zu ziehen, um ihr Kreuz zu erwerben. Dort gelang es ihm denn auch, fich die Gunft des Grofsmeifters Alof de Vignacourt zu erwerben, den er mehrmals portraitirte und der ihm dafür, wie für feine fonftige Thätigkeit im Dienfte des Ordens, das Ritterkreuz verlieh. Doch fteigerte dies feine Ehrfucht nur noch mehr und er gerieth bald darauf in Streit mit einem hochftehenden Maltefer, den er verwundete. Das brachte ihn bei dem Grofsmeifter in Ungnade und er ward in's Gefängnifs geworfen. Wie er daraus zu entkommen und über's Meer zu flüchten verftanden, ift nicht aufgeklärt, allein wir finden ihn bald darauf in Sicilien, wo er, beftändig fich bedroht fühlend, ruhelos umherfchweifte und an vielen Orten Spuren feiner Thätigkeit hinterliefs, die noch heute vorhanden find, fo in der Kirche Sta. Lucia bei Syrakus »das Begräbnifs der hl. Lucia«, zu Meffina in der Kirche S. Andrea Avelino der dorngekrönte »Chriftus vor Pilatus«, in S. Giovanni decollato die »Enthauptung Johannes des Täufers« (trefflichfte Darftellung diefes Gegenftandes), in der Kirche der Crociferi die »Auferweckung des Lazarus« auf dem Hochaltar. Zuletzt hielt er fich in Palermo auf und malte auch hier mehrere Kirchenbilder, u. a. eine Darftellung im Tempel für das Oratorium der Congregation S. Lorenzo.

Seine Gedanken und Wünfche waren unterdefs ftets rückwärts nach dem unverrückbaren Brennpunkte jeglichen Künftlerehrgeizes, nach Rom, gerichtet gewefen. Dort aber fchwebte noch der Blutbann über feinem Namen, und er durfte

es nicht wagen, ohne einen ausdrücklichen Gnadenact des Papftes zurückzukehren. Defshalb wandte er fich an den Cardinal Gonzaga und bat um Vermittelung. Ungeduldig fetzte er mittlerweile, es war im Jahre 1609, nach Neapel hinüber, um günftigen Befcheid abzuwarten. Derfelbe blieb nicht aus. Allein noch ehe er ihn nützen konnte, follte ihn fchon fein Schickfal ereilen. Es war wie bittere Ironie deffelben, dafs Caravaggio in einer Schlägerei, die aber diesmal durch Andere ohne feine Schuld vom Zaun gebrochen wurde, eine fo heftige Wunde am Kopf davontrug, dafs fie fpäter mit Veranlaffung zu feinem Tode wurde. Da er hinter diefem Ueberfall einen Racheact der Maltefer argwöhnte, fuchte er fich fchleunigft ihrer Fahndung zu entziehen. Und zwar nahm er vermittelft eines Bootes feinen Curs der Küfte entlang nach Rom. Doch das Unglück bleibt auf feiner Ferfe und trifft ihn mit immer härteren Schlägen. Er wird unterwegs von



Falfche Spieler. Dresdener Galerie.

einer Strandwache in Verwechfelung mit einem Anderen angehalten und einige Tage bis zur Recognition eingefperrt. Wieder freigegeben, eilte er zum Ufer zurück, um weiter zu rudern. Da zeigt fich's, dafs er Buben in die Hände gefallen; fie haben fich mit dem Boot und all feinem Eigenthum davongemacht. Das gibt ihm, dem fchon vorher Gefchwächten und Abgehetzten, den Reft. Er fchleppt fich, an Leib und Leben gebrochen, nach dem benachbarten Porto Ercole und verfällt in eine tödtliche Krankheit, deren Opfer er nach kurzer Zeit wird. Trauriges Ende, nicht in den Armen eines Freundes, einer Frau, eines Kindes zu fterben, fondern — ohne Troft und Verföhnung — ein Fremdling unter Fremden! Düfter, wie er das Leben anfah und in feinen Schöpfungen wiedergab, war auch die Entwicklung feines eigenen Dafeins und fein Ende. Obgleich erft vierzig Jahre alt, kann man nicht fagen, dafs er zu früh geftorben — er hat feine Miffion erfüllt.

Es erfchien nicht etwa nur anecdotifch intereffant, fondern geradezu nothwendig, den Lebensfpuren Caravaggio's fo einzeln nachzugehen, denn felten wohl werden die Erlebniffe und das perfönliche Wefen eines Künftlers fo fehr mit dem Charakter feiner Werke fich decken, wie bei ihm. Niedrig geboren und ohne Schule hat er fich gleichwohl als Autodidact durch das Studium trefflicher Vorbilder fowie der Natur zu bilden verftanden. Anfangs ohne Erfolg, weifs er fich aber doch bald zu einer felbftändigen und neuen Richtung



Die Lautenfpielerin. Galerie Liechtenftein in Wien.

durchzuringen und nach allen Seiten bei Vornehm und Niedrig, bei Laien und Künftlern Anerkennung zu verfchaffen. Diefe Zeit des erften Anklangs, wo er eine fichere Exiftenz gründen kann, fpiegelt fich in den Werken feiner erften Manier ab. Sie find von hellem warmen Gefammtton, gemafsigt in der Conception und Ausführung, mit Glück fich an die Venezianer anlehnend.

So fchuf er für den Cardinal del Monte jene weltbekannte Compofition der drei Kartenfpieler, wovon der Eine, »der Sohn wohlhabender Eltern«, mit gewin-

nenden Zügen voll Vertrauen und Unerfahrenheit, von zwei Falſchſpielern ausgezogen wird, ein Typus der ewigen Gegenſätze von Gut und Böſe, Licht und Schatten, Hammer und Ambos, wie man ihn ſich nicht charakteriſtiſcher und eindringlicher dargeſtellt denken kann; — die erſte Redaction im Palazzo Sciarra zu Rom, ein harmoniſches Bild, das jedem Geſchmacke Genüge thut, die zweite (aus ſpäterer Zeit), hier in Abbildung gegeben, in der Galerie zu Dresden, wo die Figur des Betrogenen weniger Interesse erweckt, da ſie von demſelben gemeinen Stoffe, nur ungeriebener wie die beiden Andern zu ſein ſcheint, wogegen dieſe einen unverwiſchlichen Eindruck machen. Namentlich der hinter dem Opfer Sitzende, ſein ſcheinbarer Berather, der, ſeine wilden Züge halb im Mantel verſteckend, mit den Fingern anders und zu einem Andern ſpricht, als mit der Zunge, iſt von geiſtvoll ſcharſer Auffaſſung, und man muſs unwillkürlich an das böſe Princip in Perſon, an Mephiſto, denken. (S. Seite 8.) Es iſt begreiflich, wie eine ſo treffliche Gabe den Sinn der in der Oede des Manierismus Verlechzenden gleich dem unerwarteten Quell einer Oaſe erfriſchen muſste. Schon früher und zuerſt hatte er übrigens die Aufmerkſamkeit auf ſich gelenkt durch ein Bild, das ebenfalls noch in Rom ſich befindet: »die Zigeunerin, einem Jüngling wahrſagend« im Palaſt der Conſervatoren auf dem Capitol. Eine liebenswürdigere Species von Gaunerthum und ſchlauer Berechnung auf die Thorheit der Jugend als die Spieler ſteht das ausdrucksvolle Weib mit verſchmizt begehrlichen Blicken halb vorgebeugt da und weisſagt dem hübſchen, ernſt aufhorchenden Signorino in die Hand. Begehrt ſie nur ſein Geld, oder ſpricht ſie ihm von Untreue der Geliebten, während ſie ihn für ſich ſelbſt gewinnen möchte?

Von einem dritten Werke, das er wie das erſte der oben beſchriebenen für del Monte ſchuf, iſt uns leider nur noch die Beſchreibung ſeines Biographen Baglione aufbehalten. Es zeigte muſicirende junge Leute um einen Tiſch verſammelt, worauf ein Blumenſtrauſs in einer Waſſerkaraffe ſtand, auf deren Glas ſich die ganze Umgebung, namentlich ein ſchimmerndes Fenſter, deutlich abſpiegelte und wobei ſelbſt der Thau auf den Blumen »mit auserleſenem Fleiſse« wiedergegeben war. Man ſieht, es muſs eine Jugendarbeit geweſen ſein, bei der es ihm noch auf möglichſt treue und tauſchende Naturnachahmung ankam, die aber, ohne geiſtige Verarbeitung erfaſst, auch nur äuſserlich wirken konnte, obgleich der junge Meiſter ſelbſt es damals für ſeine beſte Leiſtung erklärt hat.

Freier und geiſtiger bewegte er ſich auf einem Gemälde ebenfalls aus jener Epoche, das unter dem Namen »Die Lautenſpielerin« eine Zierde der Galerie des Fürſten Liechtenſtein zu Wien bildet. (S. Seite 9.) — ein liebliches blondes Mädchen vor einem Tiſche ſitzend, auf welchem Noten, eine Flöte und eine Geige liegen; ſie hebt die Laute gegen das rechte Ohr empor, ſei's um ſie zu ſtimmen, oder ihrer Improviſation zu lauſchen, reizend im Motiv und prächtig in der Ausführung.

Fein empfunden und geiſtreich in der Erfindung, was ſonſt eben nicht Caravaggio's ſtärkſte Seite, iſt dann eine »Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Aegypten«, Nr. 32 des erſten Arms der groſsen Galerie in Palazzo Doria zu Rom, neuerdings unnöthigerweiſe ſeinem Schüler Saraceni zugeſchrieben. Während Joſeph ein Notenblatt hält, ſpielt der Schutzengel die Violine, worüber Mutter und Kind ſanft eingeſchlummert ſind — eine liebenswürdige Idylle von lichtklarer Farbe.

Gleichfalls als Werke feiner erften Richtung werden noch gelten dürfen: fein fchönes Selbftportrait in den Uffizien zu Florenz und ein feinen Gefang mit der Guitarre begleitender Knabe, früher in der Sammlung Giuftiniani, jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg, von welchem Waagen fagt: »Diefes ift in jedem Betracht eines der gelungenften mir von diefem Meifter bekannten Bilder. Der offenbar nach einem hübfchen Modell genommene Kopf ift höchft lebendig, die fchönen Hände trefflich gezeichnet, die Färbung von feltener Wärme und Klarheit, die Modellirung aller Theile, z. B. der Inftrumente (es liegt auf der Brüftung neben dem Knaben noch eine Violine) höchft meifterlich und fo durchaus in der Behandlung mit denen auf einem feiner berühmteften Bilder, der fogen. »irdifchen Liebe« im Mufeum zu Berlin, übereinftimmend, dafs beide nothwendig ungefähr in derfelben Zeit gemalt fein müffen.« Das zum Vergleich beigezogene Gemälde, obgleich es in feiner prägnanten Schärfe und allegorifirenden Art einem reiferen Alter des Meifters entftammen dürfte, fei hier gleich eingereiht. Im neuen Berliner Kataloge »Amor als Herrfcher« genannt, zeigt es diefen Allbezwinger, wie er fich mit Geierflügeln eben von feinem Lager erhebt, und Pfeil und Bogen in der Rechten, die Abzeichen von Krieg und Frieden, Kunft und Wiffenfchaft übermüthig mit Füfsen tritt. Es find dies Harnifch, Lorbeerzweig, Geige, Laute, ein Notenbuch, ein Zirkel und ein Winkelmafs. Hinter fich läfst er Krone, Scepter und einen Himmelsglobus. Es ift ein meifterhafter Wurf diefes Bild voll fchlagender Kraft, aber auch voll höhnifcher Satire. Als Gegenftück dazu, obwohl in den Mafsen etwas gröfser, darf man wohl den überwundenen Amor, im Befitz derfelben Galerie, betrachten. Ein geharnifchter Genius mit Adlerflügeln fchleudert mit der Rechten einen Blitzftrahl auf den Liebesgott, der mit zerbrochenem Bogen und Pfeil am Boden liegt. Links davon Pluto, den Zweizack in der Rechten haltend. (S. Seite 13.)

Nach den Einen foll der Genius den Tod bedeuten, nach Andern, und wohl richtiger, die verkörperte geiftige Kraft und Arbeit. Mit anderen Worten, es ift der Sieg der höheren Anlagen im Menfchen über feine niedrigen Triebe. Auch diefe Compofition ift wie die vorige von erftaunlicher Wucht und packendem Ausdruck. Man hat fie früher »die himmlifche Liebe« genannt — für Caravaggio ein zu fentimentaler Gedanke!

Nach Waagen gehören als frühfte Bilder ferner hierher ein junger Mann im Profil und ein Lauten- und ein Flötenfpieler mit einem fingenden Knaben bei Lord Afhburton in London. Vielleicht auch, obgleich er es nicht ausdrücklich fagt, ein junger zur Laute fingender Mann, da zu vermuthen fteht, dafs all' diefe harmlos Fröhlichen, Männer oder Mädchen, Sänger, Mufikanten oder Trinker, ja auch die Wahrfagerinnen, die Fälfcher und Doppler, überhaupt alle feine fittenbildlichen Darftellungen in des Künftlers erfte Periode fallen. Mit ihnen debutirte und fchlug er durch, ihre Erfindung und erfte Verkörperung ftammt ohne Frage aus feiner römifchen Zeit, und wenn wir aus Gründen der Technik mehrere in feine vorgerückteren Jahre verlegen müffen, fo find es nur Wiederholungen oder Varianten. Theils durch Aufträge, theils durch Ehrgeiz beftimmt, wandte er fich fpäter kirchlichen Darftellungen zu, die ihn fortan, namentlich bei feinen Aufenthalten in Neapel, Malta und Sicilien befchäftigen.

Die erfte gröfsere Aufgabe der Art, die ihm geftellt ward und zwar fchon zu einer Zeit, als die entfcheidende Wandlung in feinem Stile vor fich gegangen,

als er auf dunklem Hintergrunde unheimliche Lichter mit düfteren Schatten, als er mit fchärffter Beobachtung der menfchlichen Natur eine rückfichtslofe Wiedergabe auch ihrer Nachtfeiten paarte — war die Ausfchmückung der Capelle der Contarelli in S. Luigi de' Francefi zu Rom, die er durch Empfehlung des Cardinals del Monte oder nach Andern durch einen Virgilio Crescenzi erhielt. Das Thema waren drei Momente aus der Gefchichte des Apoftels Matthäus: feine Berufung zum Apoftelamt und fein Martyrium, zu den Seiten des Altars, auf welchem er überlebensgrofs dargeftellt war, wie er mit Hülfe des Engels fein Evangelium fchreibt. Diefe letztere Darftellung erregte fo fehr das Mifsfallen der Priefter der Kirche, dafs fie diefelbe wieder von ihrem Platze entfernten und nur durch die kluge Vermittelung des Marchefe Vinc. Giuftiniani, welcher die Tafel felbft übernahm, vermocht wurden, eine neue bei Caravaggio zu beftellen. Heute bildet jene einen intereffanten Beftandtheil der Berliner Galerie, aber man wird in der That wohl begreifen, wefshalb diefer derbe Proletarier in feiner ungefchlachten Gröfse, der fo leidenfchaftlich vertieft ift in feine Arbeit, dafs er heftig die Beine dabei kreuzt und fich doch von dem blöden Engel die Hand führen läfst, an dem Orte, wo fich der Sinn zu den idealen Gebilden des Himmels auffchwingen foll, nicht anfprach. Auch die Marter des Heiligen ift derart mit Figuren vom wirklichen Richtplatz ausgeftattet, dafs man fich nicht wundert, wenn Stimmen fich damals und noch heut zu Tage dagegen erhoben, während andererfeits »die Berufung des Apoftels« dem Maler Gelegenheit gegeben hat, in den treffenden Figuren der Zöllner feine Studien der Volkscharaktere zu überzeugender Wirkung zu bringen. Durch ein feltfames Spiel des Zufalls ift die Decke diefer Capelle mit Propheten von der Hand des Cavaliere ausgeftattet.

Gleiches Schickfal wie fein Evangelift Matthäus erfuhr eine h. Familie, jetzt in der Galerie Borghefe, zuvor in St. Peter, von wo man fie wegen übertriebener Naturaliftik entfernte, und die koloffale Darftellung des Todes Mariae im Louvre, früher in der Kirche della Scala in Traftevere. Diefes Bild hat merkwürdige Schickfale gehabt; es ging, durch die Mönche mifsachtet und aus der Kirche verwiefen von Hand zu Hand, ward auf Anrathen von Rubens Befitzthum des Herzogs von Mantua, dann Karl's I. von England, fpäter des kunftliebenden Banquiers Jabach zu Köln und endlich Ludwig's XIV. von Frankreich. Diefem Wandel von Gunft und Ungunft entfprechen die grofsen Vorzüge und die grofsen Fehler des Bildes. Man tadelt die an die Morgue gemahnende Wiedergabe des wie durch gewaltfamen Tod entftellten aufgedunfenen Leibes der Maria, lobt dagegen den erfchütternd wahren Ausdruck der Trauer in den umgebenden Perfonen. Auch die Madonna von Loreto in S. Agoftino zu Rom ift in den beiden fie verehrenden Pilgern nicht frei von folchen rückfichtslos realiftifchen Zügen. Sie knieen vor der Himmelskönigin mit fchmutzigen Füfsen und zerriffenen Gewandftücken, wie fie die Strapazen einer langen Wanderung mit fich bringen. Reich ferner an derben und zugleich packenden Zügen find feine beiden Gemälde in der Affunta-Kapelle zu Sta. Maria del popolo ebendort: »die Bekehrung Pauli« und »die Kreuzigung Petri«.

Ungetheiltes Lob aber gebührt feinem Meifterwerke, der früher in Sta. Maria Nuova, jetzt in der Galerie des Vatikan befindlichen Grablegung Chrifti (S. S. 17). Hier erfcheint Alles von tragifchem Ernft und hoher Würde getragen. Wie edel find die Frauen, wie charaktervoll die Männer, namentlich auch die

nach einem tadellofen Modell genommene Chriftusleiche, und wie fo ganz erfüllt find die Ueberlebenden von einem ungeheuchelt ausbrechenden tiefen Schmerz! Wie erhaben vor Allen die in ihrem wort- und thränenlofen Jammer fich nieder-



Der befiegte Amor. Berliner Mufeum.

beugende Mutter des Herrn! Da ift nichts Routine und äufsere Mache wie bei den Manieriften, nichts nach akademifchen Regeln Componirtes wie bei den Eklektikern. Das ift die Naturfprache eines urmächtigen angeborenen Talentes! Und wie verwandte Geifter fich anfprechen, fo hat der congeniale Rubens dies Werk

gezeichnet und copirt, wonach dann die Stiche von Suyderhoef und Soutman entſtanden ſind.

Caravaggio hat die tragiſche Wucht dieſes Werkes wohl nie wieder erreicht, doch von ähnlich ergreifender Wirkung iſt auch ſeine Grablegung im Muſeum zu Berlin (früher in der Sammlung Giuſtiniani) mit der tief empfundenen Maria Magdalena, welche die Hand ihres Heilandes küſst; ſehr lebendig in dramatiſcher Auffaſſung »der junge Tobias ſeinen erblindeten Vater mit der Fiſchgalle heilend«, und nicht unedel die »thronende Madonna, welche durch die heiligen Petrus Martyr und Dominicus Roſenkränze unter das Volk austheilen läſst«, beide im Belvedere zu Wien. Bei letzterem Bilde erſcheint namentlich der Stifter ſehr lebendig individualiſirt und techniſch vorzüglich behandelt, und die Köpfe der Heiligen ſind von würdigem Ausdruck. Dagegen weniger erfreulich, mehr Grauen als Mitleid erregend, ſcheint die Kreuzigung Petri in der Ermitage zu ſein, an welcher Waagen indeſs treffliche Einzelheiten, namentlich die Verkürzung des ſich emporkrümmenden Oberkörpers Petri, ſowie die breite ſichere Ausführung in einem warmen tiefen Tone rühmt. Er bemerkt dazu, daſs man den groſsen Eindruck, welchen dieſes Bild auf Rubens, als er es in Rom ſah, gemacht, noch in der von dieſem etwa dreiſsig Jahre ſpäter gemalten Vorſtellung deſſelben Gegenſtandes für die Petrikirche zu Köln erkennen könne. Minder des Lobes werth ſowohl im Gefühl wie in der Farbe erſchien demſelben Gewährsmann ebendort die Dornenkrönung Chriſti, wogegen er zwei Gemälde der Sammlung in Burleighouse (England), »Petrus verleugnet den Herrn« und »die keuſche Suſanna« ſehr hervorhebt. An dieſem rühmt er beſonders die ungewöhnliche Discretion, mit der der Gegenſtand aufgefaſst ſei.

England beſitzt auſserdem in ſeiner Nationalgalerie ein ſehr charakteriſtiſches Werk des Meiſters: Chriſtus mit den zwei Jüngern in Emmaus nebſt dem Wirth in halblebensgroſsen Figuren. Wiederum nicht die leiſeſte Bemühung, dieſen in dem pſychiſchen Uebergewicht einer höheren Natur wurzelnden Vorgang in's Ideale zu erheben, ſondern Chriſtus nur ein tüchtiger Menſch und die Jünger vulgare Naturen, aber alle in ihrer Art voll markiger Kraft und überzeugender Unmittelbarkeit. Beſonders hervorzuheben ſind dabei die meiſterhaft ausgeführten Nebendinge. Bellori (Le vite de' Pittori etc., Roma 1728), erwähnt drei verſchiedene Exemplare dieſes Gegenſtandes von Caravaggio. Das erſte, fünf Figuren enthaltend, malte er zu Rom für den Marcheſe Patrizj, das zweite entſtand im Auftrag des Cardinals Scipione Borgheſe ebenfalls in Rom und das dritte in Zagarolo nach Caravaggio's Flucht aus Rom für jenen Herzog Marzio Colonna. Das Bild in London, das zweite von den dreien, befand ſich früher in der Galerie Borgheſe zu Rom und kam alsdann in den Beſitz des Lord Vernon, der es der Nationalgalerie im Jahre 1839 ſchenkte.

Von ſeinen bibliſchen Compoſitionen ſind als die bedeutendſten noch folgende hervorzuheben: »Judith mit dem Haupte des Holofernes« in der Sammlung des Kapitols, »Chriſtus als Knabe im Tempel lehrend« und »der Zinsgroſchen«, beide in den Uffizien, »Petrus verleugnet Chriſtus« im Palazzo Marcello Durazzo zu Genua, »die Bekehrung des Paulus«, vorzüglich in maleriſcher Behandlung, im Pal. Balbi-Piovera, und »die Auferweckung des Lazarus« im Pal. Brignole ebendort. Ferner »die Samariterin mit Chriſtus am Brunnen« und »der h. Sebaſtian« in der Brera zu Mailand, eine dritte Grablegung im Muſeum zu Madrid, »Chriſtus am Oelberge

den Petrus erweckend« (aus der Galerie Giuftiniani) in Berlin, »der Tod des h. Sebaftian«, »Maria knienden Pilgern das Chriftuskind zeigend«, »die Anbetung der Hirten« und »die Dornenkrönung« (ob alle ächt?) in der alten Pinakothek zu München. »Die beiden Dirnen mit einem jungen Manne Karten fpielend«, fowie die übrigen dem Caravaggio in der Dresdener Galerie zugefchriebenen Nummern (felbft die Wachtftube mit Soldaten beim Kartenfpiel) find zweifelhaft und fämmtliche Bilder in den Sammlungen zu Stuttgart und zu Caffel ficher nicht von ihm, wie man fich denn überhaupt bei der Berühmtheit feines Namens zu jeder Zeit und bei der Begehrtheit feiner Werke fehr hüten mufs, die vielen Malereien, die ihm überall zugefchrieben werden, für ächt zu halten. Es find meift mittelmäfsige oder fchlechte Machwerke von Nachahmern, oder fogar manchmal nur beliebige italienifche Bilder des 17. Jahrhunderts, die kaum entfernt an ihn erinnern.

Unter feinen Portraits, Genrebildern, Allegorien u. f. w. find neben den fchon erwähnten noch bemerkenswerth: das unter dem Namen der »Geometrie« bekannte ziemlich abgeriffene Mädchen, mit einem Zirkel fpielend, Galerie Spada zu Rom, »der Schild mit dem Medufenhaupt«, für den Kardinal del Monte gemalt, fpäter von ihm dem Grofsherzog Ferdinand von Toscana gefchenkt in den Uffizien, »der fchlafende Amor«, Galerie Pitti, »Zigeunerin, einem jungen Manne wahrfagend«, im Louvre, »Concert von neun Mufikern und Sängern«, ebenda, das oben kurz berührte »Bildnifs des Grofsmeifters der Malthefer« in kriegerifcher Rüftung mit einem Pagen, der feinen Helm trägt, ebenfalls im Louvre, eine feiner vortrefflichften Leiftungen in diefer Gattung der Malerei, von der Waagen fogar fagt, dafs fie der beften mittleren Zeit des Rembrandt verwandt fei. Ferner ein zweites Selbftportrait im Mufeum zu Nantes, was ihn halb nackt zeigt, wie er eben daran geht zu malen; ebendort ein bekränzter Apollo, in der Sammlung des Herzogs von Bedford das »Bildnifs eines fchreibenden Kardinals im Mönchsgewand«, bei Lord Tounton »das Bildnifs einer älteren Dame, die einen Rofenkranz in den Händen hält«. In Ofterley Park (Midleffex) »der jugendliche Abel mit einer Flöte in der Hand«, in Wardour Caftle (Wiltfhire) »ein Schafer mit Hund und Efel in einer Landfchaft«, in Ravensworth Caftle »zwei Darftellungen mit Spielern und Trinkern«, ferner ein »Achilles unter den Töchtern des Lykomedes« und »Alexander der Grofse von Ariftoteles unterrichtet«, in der Galerie Efterhazy (jetzt Reichsmufeum) zu Peft »Mann und Frau mit Flöte und Tamburin« und »ein drittes Selbftbildnifs« mit der merkwürdigen Auffchrift:

»Da Caravaggio son pittor meschino
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedete feci al Sansovino.«

In Berlin aufser dem fchon Genannten noch ein weibliches Bildnifs, angeblich der römifchen Buhlerin Phyllis, und ein männliches Portrait, beide aus der Galerie Giuftiniani.

Um den angemeffenen Raum und Zweck diefer Biographie nicht zu überfchreiten, fehen wir von weiterer Aufzählung der Werke des Meifters ab und verweifen auf den ausführlichen Artikel in »Meyer's Allgemeinem Künftler-Lexicon«, S. 613 ff., den wir unferer Erörterung zu Grunde gelegt und der auch ein Verzeichnifs der nach feinen Werken gefertigten Stiche giebt.

Erwähnt fei nur noch, wie trotz feiner vielen Gegner und all' feiner perfönlichen Ausfchreitungen Caravaggio's Ruhm doch fo grofs war, dafs felbft Papft

Paul V. fich von dem Künftler portraitiren liefs. Ob uns in dem Bilde, welches in der Galerie Borghefe dafür ausgegeben wird, das Original aufbehalten, mag dahingeftellt bleiben.

Caravaggio fcheint fich auch gelegentlich im Radiren verfucht zu haben, wenigftens find zwei Blätter von ihm bekannt, eine Wahrfagerin mit einem jungen Manne, einem Alten und einem Knaben, der fich mit der Börfe, die er jenem aus der Tafche gefingert, davon macht, und die »Verläugnung Petri« in drei Halbfiguren, nach der Bezeichnung im Jahre 1603 in Rom gefertigt. Intereffant ift auf dem erfteren Blatte die Dedication an feinen Lehrer, Cavaliere d'Arpino, woraus erfichtlich, dafs fich Caravaggio nicht fchon fo früh mit demfelben überworfen haben kann, als gewöhnlich angenommen wird.

Caravaggio's zweite Manier, welche ihm überhaupt fein Charaktergepräge gibt, mit den hoch einfallenden Lichtern, die fich fcharf gegen das undurchdringliche Dunkel der Umgebung abgrenzen, ftimmt merkwürdig mit dem pfychologifchen Inhalt feiner beliebteften Vorwürfe. Schwäche, Leichtfinn und Leidenfchaft der menfchlichen Natur, die fich, wie in feinem eigenen Leben, unheimlich grell auf düfterem Hintergrunde abheben, find es, die er mehr als alle Andern zu ergründen verfteht. Und dies halt er nicht allein bei dem Genre, das er eigens gebildet hat, feft, fondern er weifs diefer feiner befonderen Anlage auch bei den Arbeiten für die Kirchen Geltung zu verfchaffen. »Die Verläugnung Petri« hat er mit befonderer Vorliebe mindeftens ein halbes Dutzend Mal behandelt, und zufagend find ihm auch die Scenen aus der Paffion, Dornenkrönung, Geifselung, Kreuztragung, und aus den Martyrien der Apoftel.

Wie Caravaggio's Richtung von Anfang an laute Tadler und ebenfo Lobpreifer gefunden, fo noch heute. Mit Uebergehung der erfteren wollen wir hier nur ein Paar Sätze feines geiftvollften neueren Apologeten anführen, da derfelbe unverdienterweife felbft unter den Gebildeten wenig bekannt ift. M. Unger fagt über ihn:

»Wenn der Vorwurf, den die Idealiften dem Caravaggio feiner gemeinen Formen wegen machen, auch Grund hat, fo ift hierbei wohl in Betracht zu ziehen, dafs diefe Eigenthümlichkeit eine Confequenz feiner Stilweife ift, und dafs er feine biblifchen Geftalten mit einem ergreifenden Pathos vorzuführen vermag, das als künftlerifch grofsartige Zufammenfaffung edler Seelenregungen oft mit fo erfchütternder Wahrheit in's Leben tritt, dafs man feine Wahl der zufälligen individuellen Formen um fo eher gut heifst, als das Ganze dadurch dem rein Menfchlichen um fo näher gebracht wird.« — »Jedem Meifter mufs das Recht feiner individuellen Naturanfchauung zugeftanden werden, und es kommt in der bildenden Kunft Alles darauf an, dafs das Leben der Erfcheinung nach der ihr innewohnenden Idee fo erfafst fei, dafs fie im Kunftwerke zu einer gröfsern Geltung gelange, als dies in der Wirklichkeit felbft der Fall. Welche Wirklichkeit bei einem auszuführenden Vorwurfe gewählt wird, ift um fo gleichgültiger, als in jeder Wirklichkeit nur ihre Idee das Wefentliche, die Wirklichkeit nur eine Weife ihrer Manifeftation ift, die, weil fie in der Natur, fo auch in der Kunft ihre Dafeinsberechtigung hat.« — »Das ächte Pathos ift ein Gipfelpunkt in der bildenden Kunft, der in grofsartiger Weife alle Lebensbedingungen der Erfcheinung in fich fchliefst, infofern fie die feelifchen Regungen einem gewiffen Charakter gemäfs betreffen. Die grofse Meifterfchaft, welche Caravaggio

in diefem Theile der Kunft an den Tag legt, wird befonders in folchen Bildern von ihm anfchaulich, in welchen er die Apoftelgefchichte tractirt. Seine Geftalten find hier von einem göttlichen Eifer durchdrungen, der fich felbft in einer ruhigern Situation derfelben zu erkennen giebt. Ein düfteres Helldunkel fteigert die Feier feiner dramatifchen Vorgänge, und da die fo entftehenden Gegenfätze zwifchen



Grablegung Chrifti. Rom, Vatican.

Schatten und Licht eine fpeciellere Behandlung der Farbenverhaltniffe nicht geftatten, fo erwächft hieraus noch kein Grund, diefen Meifter in Hinficht des Colorits gering zu achten, da er auch hier voll Styl und Grofsheit ift.«

»Wie Caravaggio durch fein Pathos das zufällig Gemeine feiner Apoftel, die der h. Schrift gemäfs zumeift einem niederen Handwerksftande angehören,

geiftig zu adeln weifs, fo giebt er in der Art und Weife feines Impafto zu erkennen, dafs ihm das geiftige Leben der Farben keineswegs fremd fei, und dafs diefer Theil der Kunft zu einer gleichen Höhe erhoben werden müffe, wenn das grofse Ganze in feiner phyfiognomifchen Kraft nicht eine Beeinträchtigung erleiden foll. Sein geiftvolles Tractament ermangelt daher auch nicht eines gewiffen rhythmifchen Schwunges, der ftilvoll feiner ernften Stimmung, die der würdige Vorwurf angeregt, entfprechend ift.«

»Am liebften giebt fich Caravaggio einer düftern, feierlichen Stimmung hin, mit der er fo oft die einzelnen Scenen der chriftlichen Paffionsgefchichte behandelt. Seine lebensreifen und alten Geftalten der Apoftel fagen ihm bei feinen malerifchen Beftrebungen am meiften zu, weil bei den hier vorkommenden Formen mehr wie bei den jugendlichen in den einzelnen Zügen zugleich die urfächlichen Bedingungen derfelben zu Tage treten, die er fo gern in ihrer Tiefe ergründet, und weil fie ihm ein reicheres Feld für die malerifche Behandlung bieten, die bei ihm wegen feiner vielfeitigen Naturanfchauung von grofsem Intereffe ift.« —

Directe Schüler hat Caravaggio nicht erzogen, wenigftens haben wir keine Nachricht darüber, und ift es bei feinem perfönlichen Wefen auch nicht wohl anzunehmen. Doch bildeten fich eine Menge Maler nach feinen Werken. Die bedeutendften derfelben find unter den Italienern Ribera, von dem unten noch die Rede, Carlo Saraceni, Bartolommeo Manfredi, Lionello Spada, Mario Minniti, und in weiterem Sinne auch Strozzi, Salvator Rosa u. f. w., unter den Niederländern Gerard Honthorft und Rubens, unter den Franzofen Simon Vouet und deffen Schüler Valentin und von Spaniern in gewiffem Sinne Velazquez und felbft Murillo.

Wenig oder gar nicht als folcher wird erwähnt der zu Oldenburg geborne Jan van Lys, genannt Pan (1570—1629). Und doch erkennt man aus einem feiner bedeutendften Gemälde in der Galerie zu Caffel, dafs er den hervorragendften Einflufs von Caravaggio erfahren und unter feine geiftreichften Nachfolger zu zählen ift. Es ift das auch geftochene Bild einer Schenke mit trinkenden und fcherzenden Soldaten und Dirnen, ungemein lebendig in der Auffaffung, trefflich in der Gruppirung und bei ebenfo tiefem als glänzendem Colorit tadellos in der Erhaltung.



Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto.

Geb. 1588 zu Xativa; gest. zu Neapel 1656.

Italienische Lokalschriftsteller, wie Signorelli, Galanti, Dominiei liesen Ribera zu Gallipoli in der Provinz Lecce, der heutigen Terra d'Otranto, geboren werden, ohne zu bedenken, dafs der Beiname lo Spagnoletto (der kleine Spanier) nieht wohl entstanden wäre, wenn er in Italien das Licht der Welt erbliekt hätte. So wenig diefe Angabe überhaupt Beaehtung fand, fo ift doch völlige Gewifsheit über diefes Malers Heimath erft erlangt, feitdem Bermudez auf Grund eines Taufregifters nachgewiefen, dafs er den 12. Januar 1588 zu Xativa (Játiva), dem heutigen San Felipe in Valencia geboren wurde. Er felbft hat feine Abkunft auf dem von ihm radirten Blatte, Silen mit den Satyrn (Bartfeh Nr. 13), fcharf genug präeifirt, indem er es bezeichnet: »Joseph a Ribera Hisp.ˢ Valenti.ˢ Setaben. f. Partinope. 1628« und zwei Jahre fpäter ein Gemälde mit dem hl. Matthäus folgendermafsen fignirte: Jufepe de Ribera espanol de la ciutad de Xativa, reyno de Valencia, Academico Romano anno 1630.

Ueber feine Jugend weifs man nur, dafs ihn fein Vater urfprünglieh den Wiffenfchaften beftimmte und zur Univerfität nach Valencia fchickte, wo er es aber vorzog, die Malerei bei Francisco Ribalta zu erlernen. Wann er naeh Italien ausgewandert, ift unbekannt. Veranlaffung dazu foll die Ueberfiedelung feines Vaters dorthin gewefen fein. Einige nehmen an, er habe fich zuerft in Neapel aufgehalten und hier im Jahre 1606 den Unterrieht Caravaggio's genoffen, Andre verlegen diefen Vorgang etwas früher nach Rom. Hierzu erzählt Palomino, Ribera fei, während er an der Akademie zu Rom ftudirt, fo arm gewefen, dafs er nur durch die übrig gelaffenen Brocken der anderen Scholaren fein Da-

ſein gefriſtet und überhaupt das Glück ihn ſo vergeſſen habe, daſs er nicht einmal Lumpen gehabt, ſeine Blöſse zu bedecken. Da er dann zuletzt eingeſehen, wie er neben den vielen Concurrenten in Rom nicht aufkommen werde, habe er die ewige Stadt verlaſſen und zwar ohne Rock, welchen er in einem Wirthshauſe verpfändet zurücklaſſen müſſen. Nach einer andern Ueberlieferung ſoll ſich dagegen ein vornehmer römiſcher Prälat für ihn intereſſirt, ihn unterſtützt und ſogar in ſein Haus gezogen haben, wo dann aber den jungen freiheitliebenden Künſtler die Feſſeln der Abhängigkeit und Dankbarkeit der Art gedrückt, daſs er ſchleunigſt der Gaſtfreundſchaft ſich wieder entzogen. Sicher ſcheint indeſs nur im Allgemeinen die Nachricht, er habe ſich zuerſt durch Studien nach älteren Vorbildern in Rom und Parma, hier namentlich nach Correggio, und in Venedig weiter entwickelt und ſei ſchlieſslich der ſeinem Naturell am meiſten zuſagenden Richtung des Caravaggio gefolgt. Letzteres beſtätigen ſeine Werke; ob und wo er indeſs mit dieſem perſönlich in Berührung gekommen, bleibt ungewiſs. Seine Eigenart ſpricht nicht für directe Schülerſchaft. Er hat zwar die allgemeine Richtung mit ihm gemein, ſcharfe Beobachtung und rückſichtsloſe Wiedergabe der menſchlichen Natur nach der leidenſchaftlichen und dämoniſchen Seite hin, und in der Technik die dunklen Schatten neben den hell und ſcharf ſich abhebenden Lichtern, dagegen doch wieder ſo viel Beſonderes, ein ſo eigenthümliches Sehen und Wiedergeben des Geſehenen, daſs man ihn eher einen ſelbſtandigen Fortſetzer der Weiſe Caravaggio's, als ſeinen Schüler nennen kann. Das Gefühl eines Reactionsbedürfniſſes gegenüber den abſtändig gewordenen Schulen von Rom und Florenz mit ihrem ſchematiſchen Idealismus, ihrer kalten Manier lag in der Luft, jener groſse Verkünder der Natur ſchlug den Ton an, und in des gleichgestimmten Spaniers Seele klang er wieder. Er nahm die Erbſchaft auf und zwar an der dafür wie eigens geſchaffenen Stätte, wo ſchon jener raſch Fuſs gefaſst und Schule gegründet hatte, in Neapel, und lieſs ſich daſelbſt bleibend nieder.

Indeſs wollte es ihm hier anfangs nicht recht gelingen, ſich geltend zu machen. Und doch waren gerade um dieſe Zeit die Seinigen einer Unterſtützung am meiſten bedürftig geworden, indem der Vater, der unter der ſpaniſchen Beſatzungstruppe gedient hatte, geſtorben war. Es waren ſchon ältere einheimiſche und zum Theil von auswärts zugewanderte nicht unbedeutende Kräfte vorhanden, die ihn anfangs überſehen lieſsen. Da glückte es ihm, in einem reichen Bilderhändler, Namens Corteſe, einen Förderer ſeiner Beſtrebungen und Käufer ſeiner Gemälde zu gewinnen, und nun war ſein Stern im Aufgehen begriffen. Dabei wuſste er die Liebe Leonora's, einer Tochter des Händlers, zu erwerben, heirathete ſie und trat nun als gemachter Mann in die Geſellſchaft Neapels ein. Aber wie Fortuna, wenn ſie anfängt, ihren Glücksborn über einen Favoriten auszugieſsen, ihrer Gaben oft kein Ende kennt, ſo kam Ribera plötzlich in die beſondere Gunſt des ſpaniſchen Vicekönigs. Er ſtellte zufällig einmal eines ſeiner Bilder vor die Hausthüre zum Trocknen an die Sonne, und da es eines ſeiner charakteriſtiſchſten war, ſo erregte es bald in hohem Grade die Aufmerkſamkeit der Vorübergehenden, ſo daſs Alle ſtehen blieben. Man ſah, ſtaunte, beſprach ſich, machte zuletzt Lärm und es entſtand ein förmlicher Auflauf. Dies war in der Nähe des viceköniglichen Palaſtes und es war natürlich, daſs man endlich auch dort neugierig wurde. Der Statthalter, Herzog von Oſſuna, lieſs ſich nach der Urſache der Erregung er-

kundigen und entbot schliefslich den Künftler mit feinem Bilde zu fich. Daffelbe machte auch auf ihn einen folchen Eindruck, dafs er es ihm abkaufte und Ribera zu feinem Hofmaler mit einem namhaften Gehalt ernannte.

Von da ab hatte er all' feine Rivalen aus dem Felde gefchlagen. Denn er wufste fich der Art in der Gunft des hohen Herrn feft zu fetzen, dafs ihn derfelbe gleichfam zum Intendanten der gefammten künftlerifchen Unternehmungen zu Neapel einfetzte. Diefe Machtftellung ftachelte den fchon an fich glühenden Ehrgeiz Ribera's bis zur Herrfchfucht und, unterftützt durch fein überlegenes



Amor einen Satyr geifselnd. Nach einer Radirung.

Talent, machte er fich bald alle Maler Neapels botmäfsig. Wenn man Angaben aus jener Zeit Glauben fchenken darf, fo fchloffen fie unter feiner Führung oder wenigftens geheimen Zuftimmung einen Bund, um fich alle fremde Concurrenz und fei es mit Gift und Dolch durch gedungene Mörder vom Leibe zu halten. Die Hauptverfchwörer darunter follen der Grieche Belifario Corenzio und der Neapolitaner Giambattista Caracciolo gewefen fein. Der Erftere hatte fich nach Tintoretto gebildet, aber dann auch, verfatil und fchnellfertig wie er war, und wohl der Mode wegen in der Manier des Cavaliere d'Arpino fich bewegt. Doch fo fruchtbar er fich auch zeigte, fo wenig ift fein Talent ein durchfchlagen-

des gewefen, und feine Erzeugniffe haben keine bleibende Bedeutung. Die gleiche Stufe in der Gefchichte der Kunft nimmt etwa Caracciolo ein, der zuerft dem Caravaggio während feines Aufenthaltes in Neapel fich anfchlofs und fpäter nach Rom reifte, um fich mit einigem Glück, namentlich was feine Zeichnung anlangt, an den Fresken des Annibale Caracci im Palazzo Farnefe weiter zu bilden. Weffen diefe beiden Creaturen fähig waren, geht daraus hervor, dafs z. B. Corenzio einen feiner Schüler, Namens Luigi Roderigo, deffen Gefchicklichkeit ihm unbequem wurde, zu vergiften verfuchte.

Vor ihnen mufsten nicht allein andere einheimifche Künftler, zumal folche, die ihnen überlegen waren, zittern, wie ein Santafede und ein Maffimo Stanzioni, fondern nach der Reihe auch der Cavalier d'Arpino und die Caracciften weichen, welche die Deputation der Cathedrale aus Rom berufen hatte, um die berühmte Kapelle des hl. Januarius mit Malereien zu fchmücken. Nur der zähe und unerfchrocknere Lanfranco hielt bis zuletzt aus, dem weichen Domenichino aber koftete die Nebenbuhlerfchaft jener beiden das Leben. Freilich konnte es ihnen nicht angenehm fein, dafs ihre Kuppelfresken in der Capella del teforo heruntergefchlagen wurden und Domenichino fie mit neuen erfetzen mulste. Diefer ftarb bald darauf, wie man fagt, an Gift.

Das Nähere über diefes unheimliche Stück Kunft- und Kulturgefchichte lefe man in den Biographien LXXV—LXXVII diefes Werkes, die Malerfchulen von Bologna enthaltend, nach.

Man hat Ribera der Mitfchuld an diefen Begebniffen geziehen und ihm namentlich nachgefagt, dafs er es nicht müde geworden, den Domenichino herunterzufetzen und zu kränken. So foll er z. B. den Vicekönig bewogen haben, jenen zu zwingen, alle Gemälde, die er bei ihm beftellt, unter der Oberauffficht Ribera's im Palaft zu vollenden, unter dem Vorwand, Domenichino könne nur alla prima oder in der Anlage etwas leiften, bei der Vollendung aber verfchlechtere er feine Malereien.

Man wird indefs gut thun, nicht all' diefen Gefchichten Glauben zu fchenken und namentlich nicht allen Handlungen Ribera's fchlechte Motive unterzufchieben. Mit Recht ift gegen obige Anfchuldigung bemerkt worden, dafs, wenn der Neapolitaner dem Bolognefen wirklich übel gefinnt und neidifch gewefen wäre, er im Gegentheil feine gut angefangenen Bilder ruhig fchlecht vollenden laffen mufste, ftatt ihn im Intereffe des Auftraggebers unter feine Auflicht zu ftellen.

Ueberhaupt ift es bei Abwägung der Talente beider nicht erfichtlich, wefshalb Ribera — ganz abgefehen von der unerfchütterten Gunft, in welcher er bei dem Vicekönig ftand und blieb — fich vor den Leiftungen Domenichino's gefürchtet haben follte, denn die ftärkere Eigenweife ift auf feiner Seite.

Die nämliche Ueberzeugung mufs fich uns aufdrängen, wenn wir hören, was man Ribera gegenüber dem Maffimo Stanzioni zur Laft legt. Diefer Künftler, der fich, von der naturaliftifchen Schule ausgehend, zu idealer Verklärung derfelben zu erheben gefucht, hatte für die Kapelle des hl. Bruno in S. Martino zu Neapel den Leichnam Chrifti, von den Seinigen beklagt, gefchaffen. Die Mönche, welche das Bild fehr hoch hielten, wollten es fpäter einmal reinigen. Da foll ihnen Ribera, wiederum aus Eiferfucht, den malitiöfen Rath gegeben haben, fie follen es mit einem Putzwaffer verfuchen, das fehr fcharf gewefen. Die Karthäufer feien in die Falle gegangen und hätten es ihm zur Reinigung

überlassen, worauf er es gänzlich verdorben. Nun ist zwar das Bild, welches noch heute an seiner Stelle hängt, allerdings angegriffen, doch scheint es viel wahrscheinlicher, daſs eigenes Ungeschick der Mönche oder wenigstens nur ein beiläufiger, aber miſsverstandener Rath Ribera's dies Unheil angerichtet. Denn weſshalb sollten die Mönche sich bei Lebzeiten und Anwesenheit Stanzioni's nicht an ihn selbst gewandt haben? So groſs das nicht unberechtigte Lob ist, das z. B. Kugler dem Stanzioni mit den Worten zollt: »In den Malereien zu S. Martino zeigt sich eine groſsartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird«, im Ganzen hat auch ihm gegenüber Ribera keine Ursache zu einem Neid, der derartige Niederträchtigkeiten begehen könnte.

Kurz, wir werden uns seinen Charakter zwar als ehrgeizig und leidenschaftlich, nicht aber als gemein denken dürfen. Jedenfalls ist es durchaus unerlaubt, wie es öfter geschehen, aus dem Inhalt einiger von ihm wiederholt behandelten Scenen, die eine unserem modernen Geschmack widerstrebende Darstellung geben, nun auch auf des Künstlers eigenes Innere zu schlieſsen und dasselbe für grausam, blutdürstig und verworfen zu erklären. Es ist richtig, er hat Martyrien der verschiedensten Art mit erschütternder, ja nach dem heutigen Geschmack unbarmherziger Wahrheit gemalt, aber daſs er selbst deſshalb ein persönlicher Freund dieser Schindereien gewesen, ist noch lange nicht erwiesen. In jener kirchlich so erregten Periode, wo der inquisitorisch düstere und jesuitische Geist der spanischen Hierarchie auch in Italien die Oberhand hatte, waren derartige Mittel, um auf die Gemüther zu wirken, nicht allein von der Priesterschaft verlangt, sondern auch von der Gemeinde gläubig und mit Begeisterung, oder wenigstens Andacht aufgenommen. Somit war Ribera nur der berufene Interpret seines Zeitgeistes.

»Vermöge seines Stiles und seiner Intentionen — sagt M. Unger treffend — wollte und konnte Ribera von der Natur seiner schrecklichen Vorwürfe nichts abdingen. Daſs auch diese Seite der Kunst eine Berechtigung zur Darstellung hat, steht auſser Zweifel; denn es handelt sich hierbei nicht allein um die Vorführung eines neuen Verhältnisses der Erscheinung, wo es die künstlerische Ergründung gewisser Lebensbedingungen gilt, sondern der Glaube, nach göttlichem Gesetz gehandelt zu haben, feiert hier einen um so gröſseren Triumph, je gröſser die Schmerzen sind, denen der Leidende ausgesetzt ist.«

»Daſs Ribera durch die Kunst, mit welcher er seinen Vorwurf auffaſst und behandelt, mehr anzieht, als die Natur seines Gegenstandes abstöſst, beweist, daſs dieser letztere, wie treffend und charakteristisch er auch dargestellt, nur der Träger höherer Ideen sei, in deren Tiefe er sich mit dem ganzen Umfange seines künstlerischen Gefühles versenkt. Sein überaus reges Mitgefühl bei den Schmerzen des Leidenden, das sich hierbei zu erkennen giebt, verdient eine andere Beurtheilung, als sie in der Regel über ihn als Mensch ergeht. Denn es gewinnt fast den Anschein, als wollten seine Biographen ihm seine vermeinte Grausamkeit, die sie aus seinen Bildern unbewuſst schlieſsen, entgelten lassen.«

Und im Zusammenhang mit dieser schiefen Beurtheilung seiner Persönlichkeit hat sich wohl auch die Legende über das traurige Ende seines Lebens gebildet, die gleichsam als Strafe für seine Missethaten ausgeheckt wurde, als ob das

Schickſal nothwendig zuletzt ſchlecht mit einem Manne wie er verfahren müſſe. Da wird nämlich zuerſt ſein Glück geſchildert, die Gunſt der Groſsen, die ſich fort und fort mehrenden Beſtellungen und die daraus erflieſsenden Reichthümer; dazu die ſchöne und vortreffliche Frau und die beiden noch ſchöneren Töchter; daran anknüpfend aber alsdann die Kehrſeite. Durch den Aufſtand Maſaniello's veranlaſst, kam Don Juan d'Auſtria auf Befehl Philipp's IV. nach Neapel und



Die hl. Maria von Egypten. Dresdener Galerie.

Ribera bemühte ſich auch um ſeine Gunſt. Es wahrte nicht lange, ſo verkehrte der Prinz in der Familie des Malers und zwar ſo intim, daſs er eines Tages mit Maria Roſa, der einen der beiden Töchter, verſchwunden war. Dieſe Kränkung ſeiner Familienehre aber, fahrt die Sage fort, habe das ſtolze Herz des Vaters derart getroffen, daſs er von Trübſinn umdüſtert der Ausübung ſeiner Kunſt entſagt, von Neapel in entlegene Oede ſich zurückgezogen habe, zuletzt verſchwunden und wahrſcheinlich freiwillig im Meer ertrunken ſei.

Das klingt schwermüthig und romantisch genug, allein es spricht dagegen die einfache, aber unwiderlegliche Thatsache, dafs eines seiner schönsten und erfreulichsten Gemälde, die Anbetung der Hirten im Louvre, vom Jahr 1650 datirt ist und dafs man auch noch aus dem Jahre 1651 zwei datirte Gemälde von ihm kennt, während jene Schicksalstragödie im Jahre 1647 oder längstens 48 gespielt haben soll.



Mater dolorosa. Casseler Galerie.

Um auf den Boden der Geschichte zurückzukehren, so bleibt mancher Zug, namentlich für die hohe Anerkennung, die Ribera bei den Zeitgenossen fand, nachzutragen. Er stieg nicht allein beständig in der Gunst des erstgenannten Vicekönigs, sondern erwarb auch die seines Nachfolgers, des Grafen von Monterey, ward Mitglied der Akademie S. Luca zu Rom im Jahre 1630, und erhielt 1644 die höchste ihm mögliche Auszeichnung von der Hand des Papstes, das Ritterkreuz des Christusordens. Aber auch über die Grenzen Italiens hinaus war sein Ruhm schon langst gedrungen, und er erhielt von vielen Höfen Bestellungen, namentlich vom heimischen Spanien. Noch heute sind dort seine Werke verhältnifsmäfsig am

zahlreichsten zu treffen, besonders im Museum zu Madrid, das 58 Werke von ihm besitzt. (Siehe unten das Verzeichnifs.)

Dabei lebte er auf grofsem Fufs und liefs viele feiner Aufträge durch die Hand der zahlreichen Schüler nach feinen Entwürfen ausführen, während er felbst nur wenige bestimmte Stunden des Tages arbeitete.

Doch nahm er es stets ernst mit feiner Kunst, und die virtuofenhafte Leichtfertigkeit eines Fa presto, feines Schülers, ist nicht von ihm ererbt. Fest und ficher ist das Gefüge feiner anatomifch vortrefflich gefchulten Zeichnung, er ist darin beweglicher und mannigfaltiger, als fein Vorbild Caravaggio. Die Pfychologie des edlen und unedlen Fanatismus findet bei ihm eine reiche Scala, die er mit feinen Gebilden auf und ab fteigt. Da fchildert er uns in feinen Martyrien nicht allein die kalte Bosheit des Henkers und die frenetifche Wuth des Pöbels, fondern auch den glaubensftarken Todesmuth des Opfers, verkörpert uns in feinen beliebten Halbfigurenbildern den Cynismus eines Diogenes, den Scharffinn eines Archimedes und die Eigenart anderer antiken Philofophen und läfst uns tief in das zerknirfchte weltflüchtige und doch fo fiegreich mit der Sünde ringende Herz des hl. Hieronymus blicken, feines Lieblingsheiligen, dem feine Hand wohl mehr als einhalbhundertmal Leben im Bilde verliehen. Auch die Geftalten der Apoftel haben ihn wie Caravaggio mannigfach befchäftigt, und ebenfo aus der Gefchichte Chrifti, namentlich aus feinen Leiden, trat ihm Vieles nahe; von den chriftlichen Frauen aber die liebliche und zugleich erhabene Erfcheinung der Mutter Gottes und die rührenden Geftalten der reuigen Sünderinnen, einer Magdalena, einer ägyptifchen Maria u. f. w. Alle diefe Geftaltungen weifs er uns mit Hülfe einer auf die feinften Details des menfchlichen Körpers eingehenden Technik und in der lebendigen Bewegung und Erregung, wie er fie liebt, höchft überzeugend vor die Sinne zu rücken. Was insbefondere die Structur der Haut anlangt, fo ahmt er mit ganz eigenem Pinfelftrich, doch in breitem Zug, ihre feinen Linien und Fältchen fehr glücklich nach, trifft überhaupt den Ton des Fleifches gewöhnlich in fo frappanter Weife, dafs das bekannte Wort Annibale Caracci's über Caravaggio, dafs er wohl Fleifch zum Fleifchmalen reibe, noch zutreffender auf Ribera anzuwenden wäre. Dazu kommt feine Beleuchtung, die er ähnlich feinem Vorbild nach dem Princip der ftarken Contrafte von Licht und Schatten ausbildet, wobei allerdings die letzteren ftark nachgedunkelt und dadurch fehr fchwer geworden find. Seine Erfindungsgabe ift nicht fehr grofs, doch nüancirt er feine Lieblingsthemen auf's feinfte.

Am geiftreichften ift er vielleicht in feinen Radirungen, deren Bartfch 18, die Neueren aber 26 Nummern kennen. Zu den berühmteften darunter zählen B. Nr. 13 der trunkene Silen von Satyrn, einer Bacchantin und zwei Kindern umgeben, vom Jahre 1628, B. Nr. 14, das Porträt des Don Juan d'Auftria zu Pferde, im Galopp nach rechts fprengend, Hintergrund die Stadt Neapel, vom Jahre 1648, was wiederum gegen jene Entführungsgefchichte fpricht. Die beiden Darftellungen des hl. Hieronymus, wie er die Trompete des Weltgerichts bläft, Nr. 4 und 5 bei Bartfch, und die in der Abbildung wiedergegebene Nummer 12, der von Amor gegeifselte Satyr (fiehe S. 21). Wie leicht und doch vollendet ift hier der Vortrag, wie humoriftifch, ja fchalkhaft der Ausdruck!

In der Malerei will man auch bei ihm zwei verfchiedene Perioden unterfcheiden, die erfte frühe, da er Correggio und den Venezianern gefolgt fei, ge-

mäfsigter in der Anfchauung und Wahl feiner Gegenftände, reicher und weicher in der Farbe, durchfichtiger in den Schatten, und die zweite, da er feinen eignen Eingebungen folgend und feine befondere, oben angedeutete Technik ausbildend, auf leidenfchaftliche dramatifche Effekte hingearbeitet habe. Indefs fcheint es zweifelhaft, ob dies in bewufster Abficht und in fcharfer Begrenzung der Zeiten bei ihm nachzuweifen ift. Ganz in der Weife Correggio's und der Caracci hat er nach Angabe von Scaramuccia (Lettere pittoriche, I, 24) die Capelle zu Sta. Maria Bianca im Auftrag des Herzogs Ranuccio mit Malereien gefchmückt, doch weifs ich nicht, ob fie noch exiftiren. Ganz in derfelben Art foll er alsdann anfangs in Neapel für die Kirche der Unheilbaren die hl. M. la Blanca ausgeführt haben, was, da das Bild fehr vortrefflich ausgefallen, feine Neider veranlafst habe, ihm von diefer Richtung abzurathen. Doch ftimmt dies nicht zu dem feften, zielbewufsten Wefen Ribera's. Zu obigen werden ferner gerechnet das Abendmahl im Chor von S. Martino zu Neapel, in welchem Manche fich an Paolo Veronefe erinnert fehen wollen, das jedoch vom Jahre 1651, eines feiner fpäteften Bilder ift, der hl. Januarius unverfehrt aus dem brennenden Ofen hervorgehend, eine Darftellung, welche Lanzi faft tizianifch nennt, die aber auch aus fpäterer Zeit ftammt, und endlich die Anbetung der Hirten im Louvre vom Jahre 1650. Letzteres Bild ift jedenfalls eines feiner fchönften, ausgezeichnet durch gemüthvolle, genreartige Ausführung der Hirten und ihrer Gaben, durch ungewöhnlich edle Auffaffung der Maria und des Kindes, fowie durch die treffliche coloriftifche Behandlung des Ganzen. Ihm gleich ftellt Waagen die Flucht nach Aegypten in Burleighhoufe, England. Am meiften den Gefchmack Aller wird vielleicht die hl. Maria von Aegypten an ihrem Grabe betend, in der Galerie zu Dresden, anfprechen (fiehe S. 24). Von unvergleichlicher Lieblichkeit ift hier der wehmüthige und zugleich begeifterte Ausdruck des Köpfchens, und wer im Anblick diefes Werkes dem Meifter Gefühllofigkeit nachfagen kann, der mufs blind fein. Auch der wahre und tiefe Schmerz im Kopfe der Mater dolorofa (fiehe S. 25) in der Galerie zu Caffel, ein Bild, das allerdings in etwas durch die ähnliche Darftellung Tizian's im Mufeum zu Madrid infpirirt fein mag, dürfte die Bewunderung Aller verdienen.

Berühmt und ausgezeichnet in ihrer Art find fodann feine verfchiedenen Darftellungen der Marter des hl. Bartholomäus. Mit der frühften derfelben hatte er fich feiner Zeit die Gunft des Herzogs von Offuna erworben und er fand, da die Compofition offenbar fo recht im Gefchmacke feiner Zeitgenoffen war, durch fpätere Nachbildungen Gelegenheit, den Vorgang in den verfchiedenften Stadien feiner Entwicklung zu verkörpern. Im fchaudervollen Momente des eigentlichen Schindens fehen wir ihn auf dem Exemplare in Dresden. Weniger abftofsend für unfer modernes Gefühl dagegen ift die voraufgehende Stufe, welche das hier in Abbildung gegebene Gemälde des Berliner Mufeums zeigt, wo wir noch den ergreifenden Ausdruck der aufs höchfte angefpannten körperlichen und geiftigen Kräfte, fowie die Virtuofität in der Wiedergabe der erregten Körperbewegungen zu bewundern im Stande find. Nach Angabe des Berliner Katalogs ift es jedoch wahrfcheinlich nur eine mit Hülfe von Schülerhänden hergeftellte Replik des unter Nr. 989 im Museo del Prado zu Madrid befindlichen Originals.

Beim Anblick folcher Martyrien, wie fie allerdings Ribera mit befonderer Energie gefchaffen, wie fie aber vor und nach ihm zahlreich vorhanden und ein

nothwendiges Poſtulat der kirchlichen Zuſtände waren, dürfen wir nicht vergeſſen, wie ſie ſo ganz anders im Geiſte jener Zeit wirkten als heutzutage. Sie waren die beſten Mittel, den Glaubens- und Kampfeseifer der katholiſchen Gemeinde zu wecken und zu ſtärken und gerade in dieſer Hinſicht ſind die Werke Ribera's prototypiſch. Man hüte ſich bei Beurtheilung von Kunſtwerken vergangener Zeiten das ſubjective Gefühl von heute wirken zu laſſen.

Zu ſeinen vorzüglichſten Werken werden auſserdem noch gerechnet: Im Muſeum zu Madrid die Jakobsleiter, Iſaak, welcher den Jakob ſegnet, ein hl.



Das Martyrium des hl. Bartholomäus. Berliner Galerie.

Rochus, eine Maria Magdalena, eine Pietà, ein Prometheus und der blinde Bildhauer; im Muſeum zu Valencia die Marter des hl. Sebaſtian, in der Auguſtinerkirche zu Salamanca die Conception. In S. Martino zu Neapel der vom Kreuze abgenommene Christus, von den Seinen beweint, das beſte Bild Ribera's in Italien, von welchem Luca Giordano ausgeſagt haben ſoll, daſs dieſes Meiſterwerk allein im Stande wäre, den Ruhm des Meiſters für alle Zeiten zu begründen. Ebendort im Nationalmuſeum der allerdings etwas derb aufgefaſste Silen mit ſeinen übermüthigen Genoſſen. Zu Rom im Vatikan die Marter des hl. Laurentius, in der Galerie Borgheſe der h. Stanislaus mit dem Jeſuskinde auf dem Arm, worüber Jacob Burckhardt mit den Worten zu Gericht geht: »Der Heilige

ift ein einfacher junger Seminarift, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat und der nun ganz gutmüthig aufmerkt, wie es ihn am Kragen fafst.« Im Palaft Corfini die nicht fehr antik gehaltene Mythe von Venus und Adonis. In den Uffizien zu Florenz fein Selbftportrait und ein bemerkenswerthes Exemplar des hl. Hieronymus. Unter den Bildern in Dresden die Befreiung Petri, die Vifion des hl. Franciscus, die Marter des hl. Laurentius und ein Diogenes, in welchem man das Bildnifs des Malers erkennen will. Endlich in München der fterbende Seneca.

Ueber weitere Werke von ihm vergleiche man unten das Verzeichnifs. Dasfelbe erfchöpft zwar noch lange nicht die Zahl derfelben, doch darf man nicht Alles für echt halten, was ihm der Glaube der Befitzer allerorten, ja felbft in den öffentlichen Galerien zufchreibt. Denn er hat raffinirte Nachahmer gehabt, die feine Pinfelführung täufchend copirten; der gefährlichfte darunter ift Luca Giordano, genannt fa presto.

Unter feinen zahlreichen Schülern und Nachfolgern heben wir nur als den originellften Salvator Rosa und als den handfertigften eben jenen fchon öfter erwahnten Luca Giordano hervor. Weniger bedeutend find die Schlachtenmaler Aniello Falcone, obgleich von den ruhmredigen Neapolitanern das Orakel der Schlachten genannt, F. Fracanzani, Bart. Paffante, Giov. Dô und Andere, welche fich hauptfächlich darin gefielen, ihren Meifter fklavifch nachzuahmen. Von feiner Tochter Maria Blanca, die ebenfalls eine ganz leidliche Künftlerin gewefen fein foll, ift unferes Wiffens nichts auf uns gekommen.

Ribera ftarb nach der glaubwürdigften Ueberlieferung von Glücksgütern gefegnet und in ungefchwächtem Anfehen im Jahre 1656 zu Neapel.

Verzeichnifs der Hauptwerke Ribera's.

Spanien.

Madrid.

Mufeo del Prado.

No. 955. Bruftbild des Erlofers als Salvator Mundi.
No. 956. Der Apoftel Petrus.
No. 957. Der Apoftel Paulus.
No. 958. Der Apoftel Andreas.
No. 959. Der Apoftel Andreas.
No. 960. Der Evangelift Johannes.
No. 961. Der Apoftel Philippus.
No. 962. Der Apoftel Jacobus d. ä.
No. 963. Der Apoftel Bartholomäus.
No. 964. Der Apoftel Thomas.
No. 965. Der Apoftel Thomas.
No. 966. Der Apoftel Thomas. Wiederholung von No. 965.
No. 967. Der Apoftel Matthäus.
No. 968. Der Apoftel Simon.
No. 969. Der Apoftel Simon.
No. 970. Der Apoftel Judas Taddäus.
No. 971. Der Apoftel Jacobus d. j.
No. 972. Der Apoftel Matthaus.

Obige Apoftel find alle in halber Figur und mit Ausnahme der Wiederholungen Pendants zum Salvator No. 955.

No. 973. Der Apoftel Andreas.
No. 974. Der Apoftel Jacobus d. ä.
No. 975. Der Apoftel Petrus.
No. 976. Der Apoftel Andreas.
No. 977. Der Apoftel Bartholomaus.
No. 978. Der Apoftel Simon.
No. 979. Der hl. Jofeph mit dem Jefuskinde, das ihm einen Korb mit Zimmermannswerkzeug darreicht.
No. 980. Die büfsende Magdalena in der Wüfte.
No. 981. Diefelbe.
No. 982. Die Leiter Jacob's.
No. 983. Jacob, den Segen des Ifaak empfangend.
No. 984. Die Empfängnifs Maria.

No. 985. St. Paul, erfter Eremit.
No. 986. Grablegung Chrifti.
No. 987. Die Befreiung Petri aus dem Gefängnifs.
No. 988. Frauenfchlacht. Im Hintergrunde Volk und Kriegsleute, welche von einem Walle aus den wüthenden Kampf betrachten.
No 989. Das Martyrium des hl. Bartholomäus.
No. 990. Die heilige Dreieinigkeit.
No. 991. Das Martyrium des hl. Bartholomäus.
No. 992. St. Auguftin, im Gebete vor einem Pult knieend.
No. 993. St. Sebaftian.
No. 994. Der hl. Hieronymus im Gebete.
No. 995. Der hl. Hieronymus in der Wüfte mit einem Buche in der Hand.
No. 996. Der hl. Hieronymus als Büfser.
No. 997. Die hl. Maria von Aegypten.
No. 998. Extafe des hl. Franciscus von Affifi.
No. 999. Johannes der Täufer in der Wüfte.
No. 1000. Der hl. Rochus.
No. 1001. Derfelbe.
No. 1002. Der hl. Chriftophorus.
No. 1003. Der Blinde von Gambazo, an einem Apollokopfe von Marmor oder Gips umhertaftend, um daran die Verhältniffe und die Form zu ftudiren.
No. 1004. Prometheus.
No. 1005. Ixion.
No. 1006. Ein hl. Eremit im Gebet.
No. 1007. Eine bufsende Einfiedlerin.
No. 1008. Ein Philofoph mit einem Buche in der Hand.
No. 1009. Ein Philofoph.
No. 1010. Archimedes.
No. 1011. Eine Frau, ungehörig als Sibylla angegeben. (Fragment eines Bildes, welches wahrfcheinlich bei dem Brande 1734 verloren ging.)
No. 1012. Ein Priefter des Bacchus. (Fragment deffelben Bildes, dem No. 1011 angehorte.)

Akademie von S. Fernando.

Maria Magdalena.
Das Jefuskind dem hl. Antonius erfcheinend.
Der hl. Hieronymus.
Der Kopf Johannis d. T. auf einer Schüffel.

Capitelfaal oder Mufeum des Escurial.

Die Geburt Chrifti.
Die hl. Dreieinigkeit.
Der hl. Hieronymus.
Jacob die Heerde Laban's hütend.

Sevilla.

Galerie des Herzogs von Montpenfier im Palaft von St. Telmo.

Der fterbende Cato.

Cathedrale.

Die Verläugnung Petri.

Salamanca.

Kirche St. Auguftin.

Die Conception (v. J. 1635). Hauptbild.

Valencia.

Mufeum.

Martyrium des hl. Sebaftian.

Auch in der Cathedrale zu Granada befindet fich ein Altarwerk von ihm.

Italien.

Neapel.

S. Martino.

Chor: Communion der Apoftel (v. J. 1651). Eines feiner beften Bilder.
Teforo: Pietà (fehr fchön).
Schiff: Die zwölf Patriarchen und Propheten und die Halbfiguren des Mofes und Elias (v. J. 1638).

Dom S. Gennaro.

Capella del Teforo: Der hl. Januarius geht unverfehrt aus dem glühenden Ofen hervor.

S. Filippo Neri.

In der Sacriftei: St. Andreas.

Mufeo Nazionale.

Sala del Correggio: No. 12. St. Sebaftian, v. J. 1651. (»Späteftes mit Liebe gemaltes Bild«, Burckhardt.)
No. 13. St. Hieronymus, die Pofaune des jüngften Gerichts vernehmend.
No. 14. St. Hieronymus in Meditation.
Sala del Raffaello: Der betrunkene Silen, umgeben von Satyrn und Faunen, v. J. 1626. (Roh.)

Privatbefitz.

Duca di Miranda: Kreuzabnahme; Sta. Maria egypt. Halbfigur.
Onorato de' Medici: Apoftel, Hbfg.
Franc. Siciliani: Anachoret, Hbfg.
Princ. di Cafapefenna: Halbfigur eines trinkenden »popolano«; Martyrium des hl. Bartholomäus.
Princ. Gaetano Filangieri: Kopf von St. Johannes Baptifta.

Princ. di Casteleicala: Halbfigur des Hieronymus.

Comm. Carafa di Noia: Halbfigur eines Apostels und eines Philosophen.

Princ. di Fondi: Christus im Tempel mit den Schriftgelehrten disputirend; Madonna, Hbfg.; S. Franc. v. Aff., Hbfg.

Duca di Bovino: Maria, das Kind an die Brust drückend.

Duca di Marianella: Zwei Halbfiguren von Aposteln; Selbstportrait.

Rom.

Academia di S. Luca.
St. Hieronymus und der Rabbiner. (?)

Galerie Borghese.
St. Stanislaus Kostka mit dem Jesuskinde auf dem Arme.

Galerie Corsini.
St. Hieronymus.
Venus, den Adonis beweinend.

Vatican.
Marter des hl. Laurentius.

Sta Maria maggiore.
Capelle Sixtus' V.: Der hl. Hieronymus. (In Rom wird behauptet, dass das Original weg und eine täuschende Copie an seine Stelle gebracht sei.)

Genua.

Palazzo Durazzo.
Heraklit und Demokrit.

Florenz.

Pitti.
Marter des hl. Bartholomäus.
St. Franciscus.

Uffizien.
Selbstportrait.
St. Hieronymus.

Turin.

Pinakothek.
Der hl. Einsiedler Paulus.
Homer als blinder Geiger (nach Burckhardt in Turin selbst B. Strozzi genannt).

Deutschland.

Augsburg.

St. Sebastian.

Berlin.

No. 403. Der hl. Hieronymus.
No. 405 A. Hl. Familie (Wiederholung eines Altarbildes in der alten Kirche des Escurial, zweifelhaft).
No. 405 B. Der hl. Sebastian.
No. 416. Martyrium des hl. Bartholomaus.

Cassel.

No. 263. Mater dolorosa, v. J. 1638.

Darmstadt.

No. 637. Ein Greis mit weissem Bart, die rechte Hand auf die Brust gelegt und andächtig zum Himmel blickend. (?)

Dresden.

No. 608. Die hl. Maria von Egypten kniet betend vor ihrem Grabe, v. J. 1641.
No. 609. Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss, v. J. 1642.
No. 610. Ein Engel erscheint dem büssenden hl. Franciscus von Assisi.
No. 611. Die Marter des hl Bartholomäus.
No. 612. Die Marter des hl. Laurentius.
No. 613. Der hl. Einsiedler Paulus.
No. 614. Der hl. Andreas.
No. 615. Der hl. Einsiedler Paulus.
No. 616. Der hl. Hieronymus.
No. 617. Jakob hütet Laban's Schafe.
No. 618. Diogenes mit der Laterne.
No. 619. Ein Philosoph.
No. 620. Brustbild eines schwarzgekleideten Mannes mit schwarzem Haar, weissem Schnurr- und Zwickelbart.

Frankfurt.

No. 59. Susanna und die beiden Alten.

München.

Alte Pinakothek.
No. 352. Der reuige Petrus.
No. 354. Der sterbende Seneca.
No. 355. Das Haupt Johannes d. T. wird von dem Scharfrichter gezeigt.
No. 356. Archimedes.
No. 360. Der hl. Hieronymus.
No. 363. Der Leichnam des hl. Andreas wird von dem Marterkreuz genommen. V. J. 1647.
No. 365. Eine alte Frau mit einer Henne und einem Korb mit Eiern im Arm.
No. 377. Sogen. Archimedes.
No. 381. Ein alter Mann, einen Todtenkopf betrachtend.
No. 383. Der hl. Bartholomäus.
No. 385. Manasse, Konig der Israeliten, betend.
No. 386. Die Marter des hl. Bartholomäus.

Oesterreich.

Wien.

Belvedere.
Christus als Knabe im Tempel lehrend.
Jesus das Kreuz tragend.
Der reuige Petrus.

Sammlung des Grafen Harrach.

Bildnifs eines Mannes mit einer Vafe. Sehr lebendig und markig.

Der hl. Jofeph, den blühenden Stab in der Hand, v. J. 1643.

Galerie Liechtenftein.

Diogenes, v. J. 1637.
Archimedes, Pendant zum vorigen.
Allegorie auf die Zeit.
Der hl. Hieronymus. (?)
Kreuzigung Petri.
Ein Philofoph, v. J. 1637.
Ein Philofoph, v. J. 1637.
Ein Philofoph, v. J. 1637.
Anaxagoras, v. J. 1636.

Frankreich.

Paris.

Louvre.

Die Anbetung der Hirten.
Pietà.
St. Paul, der Eremit.

England.

London.

Nationalgalerie.

No. 235. Pietà.
No. 244. Hirt mit einem Lamm.

Apsleyhoufe.

Gemälde nach der unter dem Namen »il Stregozzo« bekannten Compofition Raffael's, geftochen von Agoftino Veneziano, v. J. 1641.

Grosvenorgalerie.

Diogenes.

Vormals Thomas Baring.

Die hl. Familie mit der Mutter Anna und einer weibl. Heiligen. Nach Waagen ausgezeichnet und der »Anbetung der Hirten« im Louvre vergleichbar.

Alton Tower.

Archimedes.
Selbftportrait.

Burleighhoufe.

Die Flucht nach Aegypten. (»Durch Feinheit des Gefühls und der Ausführung vor vielen gepriefenen Werken des Meifters ausgezeichnet«, Waagen.)

Rufsland.

St. Petersburg.

Ermitage.

No. 330. Der hl. Sebaftian.
No. 331. Der hl. Sebaftian.
No. 332. Der hl. Hieronymus, die Bibel lefend.
No. 333. Der hl. Hieronymus vernimmt den Schall der Pofaune des Weltgerichts. (»Eines der ausgezeichnetften Exemplare, im Motiv mit der der Radirung des Meifters übereinftimmend«, Waagen.)
No. 334. Der hl. Onuphrius (?) im Gebet vertieft.

Dänemark.

Kopenhagen.

Schlofs Chriftiansborg.

Nebuchodonofor, die Macht des Herrn erkennend und fegnend. Ein Gürtel von Blättern umgiebt feinen in der Wildnifs abgemagerten Körper. Halbfigur.



LXXX.

SALVATOR ROSA.

Von

C. A. Regnet.

LXXXI.

LORENZO BERNINI.

Von

Robert Dohme.



Salvator Rosa.

Geb. 1615 in Arenella, gest. in Rom 1673.

Im Jahre 1615 ward einem armen Feldmesser und Baumeister Vito Antonio Rosa in dem zwei italienische Miglien von Neapel entfernten Flecken Renella, heute Arenella genannt, ein Sohn geboren, der den Namen Salvatore erhielt. Als seinen Geburtstag nennen die Einen den 22. Juli, die Andern, darunter Salvator's persönlicher Freund Filippo Baldinucci, den 20. Juni desselben Jahres. Der Vater und ebenso der Mutter Bruder, ein mittelmäfsiger Maler Namens Paolo Grecco, lebten in den ungünstigsten Verhältnissen, der junge Rosa sollte deshalb eine andere Bahn zum Glücke geführt werden als die der Kunst, und ward frühzeitig dem Dienste der Kirche geweiht. Der verhiefs ihm sicheres Brod und Ansehen.

In frühester Kindheit schon befafs Salvatore eine ungewöhnliche Fassungskraft, insbesondere für Gestalten und Töne, fand aber keinen Geschmack an dem Hersagen endloser Gebete, zu dem ihn die bigotte Mutter anhielt. Später kam er ins Seminar der Väter della congregazione Somasca in Neapel.

Dort galt es Grammatik, Rhetorik und Logik zu studiren, und Salvator gab sich den Studien, welche ihm neue und erhabene Ideen erschlossen, mit der ganzen Glut seiner Seele hin. Nur der trockenen Logik widerstrebte sein poetisch angelegter Sinn. Das mag mit Anlafs dazu geworden sein, dafs er —

ob freiwillig oder unfreiwillig, ift ungewifs, — das Seminar noch vor Abfchlufs feiner Studien verliefs, um im elterlichen Haufe, in das er als fechzehnjähriger Jüngling zurückgekehrt, der Mufik zu leben.

In einer Zeit, in der die Staatsgewalt jede politifche Regung mit Argusaugen überwachte und mit blutiger Strenge unterdrückte, ergab fich das leichtlebige Volk Neapels um fo rückhaltlofer der Poefie und Mufik. Als fich Salvator Rofa daher bald als gefchickter Meifter im Lautenfpiel und Serenadenfänger hervorthat, wurden die selbftgedichteten und ·componirten Lieder des jungen Thunichtgut in der fangeskundigen Stadt bald allgemein verbreitet. Aber während Neapel feines Lobes voll war, härmten fich die Eltern daheim über den mifsrathenen Sohn. Und es follte noch fchlimmer kommen.

Unter den zahlreichen Schülern Ribera's nahm Francesco Francanzano einen der erften Plätze ein. Als diefer Salvator's fchöne Schwefter freite, begann ein entfcheidender Abfchnitt im Leben unferes Künftlers. Ziemlich gleichen Alters und Charakters verkehrten die beiden Schwäger viel mit einander. Unter Francanzano's Anleitung verfuchte fich Salvator zuerft im Malen, indem er einige Arbeiten feines Schwagers copirte. Diefer erkannte bald die aufserordentliche Begabung und half ihr mit feiner Erfahrung nach. Bald wanderte Salvator mit Mappe und Farbenkaften in der reizvollen Umgebung der Stadt umher und malte Landfchafts- und Marineftudien. Kurze Zeit nachher wagte er fich, von des Schwagers Lob ermuntert, an Bilder, in denen er Landfchaften, Marinen und andere freie Schöpfungen feiner Phantafie mit kleineren Figuren ftaffirte und fand auch bald, freilich nur um klägliche Preife, bei dem einen oder anderen Bilderhändler Abfatz für feine Waare.

Die Kunftthätigkeit Italiens hatte fich damals in einigen grofsen Schulen concentrirt, und die jungen Künftler dadurch die Gewohnheit angenommen, das Land zu durchziehen um bald in Rom oder Mailand, in Venedig oder Florenz unter den gröfsen Meiftern thätig zu fein. Man nannte das feinen Giro, feinen »Umlauf« machen.

Auch Salvator Rofa machte den feinen. Aber der Weg, den er einfchlug, führte ihn weder nach Rom, noch nach Florenz, Mailand oder Venedig; er führte ihn nicht in die Akademien berühmter Meifter, wie man damals die Ateliers zu nennen pflegte, fondern fernab von den Wohnftätten der Menfchen, hinaus in die Wildniffe der Abruzzen und der Capitanata, Apuliens, der Bafilicata und Calabriens. Das fchwermüthige Gepräge der Natur und die zerbröckelnden Trümmer einftiger Gröfse ftanden mit feiner Gemüthsftimmung und feiner Kenntnifs des claffifchen Alterthums aus dem Seminar her in wirkfamftem Einklang.

Ift es auch nicht möglich, des jungen Künftlers Reiferoute feftzuftellen, fo geben doch feine zahlreichen Landfchaftsbilder Anhaltspunkte genug, um jene Gegenden und Städte zu erkennen, welche er auf feiner Wanderung berührte. Da find die wild zerklüfteten Felfen der caudinifchen Engpäffe nächft Montefarchio, in deren Verhauen das römifche Heer 321 v. Chr. nach verzweifelten Verfuchen fich durchzufchlagen, Freiheit und Leben durch Aufopferung der militärifchen Ehre erkaufte. Da begegnen wir Trajans »goldenem Thor« in Benevent. Schwarze Gewitterwolken lagern über der Ebene am Volturno, welche des

Karthagers furchtbares Heer schwerer schädigten, als es die Stürme in den Alpenpäffen und die römifchen Legionen hatten thun können. Weiterhin fchauen wir die zackigen Zinnen des den Sporn am italienifchen Stiefel bildenden, weit in die Adria hinaus fpringenden ifolirten Kalkgebirges, das im Monte Calvo feine höchfte Höhe erreicht; den romantifchen Hafen von Bari, die von der brandenden See befpülten Klippen von San Vito, die dunklen Grotten von Palignano, die gewaltigen Maffen des Caftels von Brindifi und das uralte, 1480 von den Türken zerftörte Otranto.

Sicher wiffen wir, dafs der Künftler in den Wildniffen der Abruzzen und Calabriens, in den wunderbaren alten Städten am Felfengeftade des Adriatifchen Meeres am liebften und längften verweilte und fich mit den Briganten, die hier ihre Zufluchtsftätte hatten, auf einen guten Fufs zu ftellen wufste.

Dafs er fich von den eigenthümlichen Reizen feiner Lage, von dem wenn auch unfreiwilligen Verkehr mit diefen Abenteurern, die für die wilde Natur der Landfchaft eine Staffage bildeten, wie fie charakteriftifcher nicht gedacht werden konnte, lebhaft angezogen fuhlte, beweifen die zahlreichen Motive zu Gemälden und Zeichnungen, welche der Künftler jener Zeit entnahm. Eines der Blätter zeigt das Lager der Briganten in der Wildnifs der Berge. In ihrer Mitte liegt ein junger Gefangener, das Haupt auf den Arm geftutzt, auf einem Felsblock. Hinter ihm fteht ein junges fchönes Weib und fcheint fich bei ihren Genoffen für fein Leben zu verwenden. Sie ift das Weib oder die Geliebte des Bandenführers, der junge Gefangene aber Salvator Rofa.

Bald nach der Rückkehr nach Neapel verlor er feinen Vater durch den Tod. Damit fiel ihm die Sorge für Mutter und Schwefter zu, denn auch fein Schwager lebte in den ungünftigften Verhältniffen.

So fah fich Salvator Rofa, ohne Verbindungen, wie er war, genöthigt, um nur die Seinen zu ernähren, für Bilderhändler zu malen, die ihm für feine Bilder Spottpreife zahlten. An der Verkaufsbude eines folchen fah der berühmte bolognefifche Meifter Giovanni Lanfranco, der nach Domenichino's Tode nach Neapel berufen worden, die Kuppel im Gefù zu malen, ein Bild von Salvator Rofa ausgehängt und erwarb es fofort. Durch ihn erft ward der Händler auf den Werth der Arbeiten unferes Künftlers aufmerkfam, der unter feinen Bekannten feit feiner Kindheit immer noch der kleine Salvator (Salvatoriello) hiefs. Lanfranco kaufte alle Bilder desfelben, deren er habhaft werden konnte, auf, und flöfste dadurch dem bisher völlig Unbeachteten neuen Muth ein.

Bald machte fich der Neid der anderen Maler in Spottreden über Rofa Luft, der, ohne direkte Beftellungen erlangen zu können, für die Bilderhändler malen müffe, der gereizte Künftler antwortete darauf mit fchneidigen Epigrammen von claffifcher Eleganz. Diefe erwarben ihm die Freundfchaft Aniello Falcone's, des berühmteften von Ribera's Schülern, des »Orakels der Schlachten«, wie ihn der leicht anregbare Enthufiasmus feiner Landsleute nannte. Aber obwohl Falcone, der damals noch in Ribera's Schule war, Salvator Rofa dem geehrten und gefürchteten Meifter vorftellte und der junge Künftler durch den Umgang mit Letzterem und mit Falcone im Zeichnen und Malen namhaft gefördert wurde, blieb er doch auch jetzt noch ohne Beftellungen. Noch nicht volle zwanzig

Jahre alt, verliefs er deshalb Neapel, das ihn nicht zu fchätzen wufste, und wanderte zu Fufs, fein ganzes Hab und Gut auf dem Rücken, nach Rom.

In der ewigen Stadt gab es damals Niemand, der einen gröfseren Einflufs auf die bildenden Künfte gehabt hätte, als Bernini. Die Gunft des einflufsreichen Mannes erwerben, hiefs fein Glück machen; ohne diefelbe war für den Neuling nichts zu hoffen. Salvator aber war nicht der Mann fich um Gunft und Freundlichkeiten zu bemühen; fo ging es ihm denn in Rom nicht beffer als in der Heimath. Oft fehlte es ihm, wie aus einem Bruchftück einer feiner Canzonen hervorgeht, felbft am Nöthigften. Die Folge der Entbehrungen war eine fchwere Krankheit. Kaum genefen, kehrte er ärmer, als er gekommen, nach Neapel zurück, wo er feine Familie in der bitterften Noth fand, die er nur mit ihr zu theilen, aber kaum zu heben vermochte. Da wurde einer feiner Freunde, ein junger Geiftlicher Girolamo Mercuri, von dem neuernannten Cardinal Brancaccia als Haushofmeifter nach Rom berufen. Diefer veranlafste Salvator noch einmal fein Glück in der ewigen Stadt zu erproben. Dort eingetroffen und von Mercuri und einem anderen im Hofftaate des Cardinals befindlichen Landsmanne beftens aufgenommen, begann er eine Menge kleinerer geiftvoller Bilder aus dem Leben der Räuber, Galeerenfträflinge und Seeleute zu malen, die er leidlich verkaufte.

Endlich erhielt er auch den fo heifs erfehnten gröfseren Auftrag. Brancaccia liefs von ihm die Vorhalle feines Palaftes in Viterbo mit Fresken ausfchmücken und beftellte für die Kirche della Morte ein grofses Altarbild. Für den Palaft wählte der Künftler Meeresnymphen mit See-Thieren fcherzend, für das Altarblatt die Gefchichte vom ungläubigen Thomas.

Nach einjährigem Aufenthalte in Viterbo führte ihn fein unbezähmbarer Wandertrieb zur Heimath zurück, wo er nun günftigere Aufnahme fand. Mit Rom aber blieb er dadurch in Verkehr, dafs er von Zeit zu Zeit eines feiner neueften Werke dorthin fchickte. So kam es, dafs fein Prometheus (jetzt im Palazzo Corfini zu Rom) im Pantheon neben Arbeiten von Tizian und Lionardo da Vinci ausgeftellt ward und aufserordentlichen Beifall fand. Bis dahin hatte es fich der Künftler noch immer gefallen laffen müffen, feinem Taufnamen die verkleinernden Endfilben angehängt zu fehen; feit jener Zeit wurden fie nach Pafseri's Verficherung weggelaffen, eine Thatfache, die man immerhin auch als einen Erfolg betrachten kann.

Endlich trieb es ihn zum dritten Male nach Rom, wo er jetzt in der Lage war, ein Haus zu miethen, welches bald der Sammelpunkt junger Gelehrter und Künftler ward, die nach damaligem Sprachgebrauch feine Schüler genannt wurden. Er felber war Niemandes Client und gehörte keiner Schule an.

Als er dann im Carneval 1639 durch feinen Witz und feine Laune ganz Rom in Entzücken verfetzt, drängten fich felbft Cardinäle zu feinen Gefellfchaften, in denen er fcharf genug die Mifsftände in Staat und Kirche geifselte.

Während er fo der Gegenftand des allgemeinen Intereffes geworden, blieb doch fein Ehrgeiz, der nach grofsen öffentlichen Beftellungen verlangte, unbefriedigt. Er mufste fich mit der Ausführung von Staffeleibildern für Private begnügen. So entftanden damals für den Grafen Carpigna fein berühmtes Schlacht-

gemälde, für den Handelsherrn Carlo Roſſi ſeine Zauberin und ſein den Giftbecher leerender Sokrates, für die Galerie Sonnini ſein verlorener Sohn, für das Kloſter S. Giovanni Caſerotte ſein Fegefeuer und dazwiſchen zahlreiche gröſsere und kleinere Bilder, welche die ungewöhnliche Vielſeitigkeit ſeines Geiſtes darthun.

Mit ſeiner Berühmtheit ſtiegen auch ſeine Preisforderungen. Wer von der verlangten Summe etwas abhandeln wollte, muſste nicht ſelten erfahren, daſs der Künſtler für dasſelbe Bild jeden folgenden Tag mehr forderte. Auch litt er nie, daſs ihm ein Beſteller den Gegenſtand des von ihm gewünſchten Bildes bezeichnete. Streitigkeiten in dieſer Beziehung machten ihm viele Gegner, andere zog ihm ſein ſcharfes Urtheil zu. Als Satiriker hatte er freilich allemal die Lacher auf ſeiner Seite, wie damals als ihn ein Mitglied der Akademie von San Luca in einer öffentlichen Kunſtausſtellung nach dem Meiſter eines mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Bildes fragte und die Antwort erhielt, daſs ſei ein junger Wundarzt, dem die berühmte Akademie die Aufnahme verweigert. Darin habe ſie aber ſehr Unrecht gethan, denn derſelbe hätte die Glieder wieder einrichten können, welche die Mitglieder der Akademie täglich in ihren Bildern ausrenkten. Dieſer Scherz verſchloſs ihm für immer die Pforten der Akademie, in welche aufgenommen zu werden er ſehnlichſt erſtrebt hatte.

In jene Jahre fällt die Entſtehung eines ſeiner vorzüglichſten Gemälde «der Tod des Regulus», den ebenfalls Carlo Roſſi erwarb und der dann in den Beſitz der Familie Colonna und von dort in den der Familie Darnley in England überging. Dem Regulus folgten ſein „heiliger Hieronymus in der Wuſte," ſein Polykrates, ſein Demokritos, ſein Pindar und Pan und mehrere groſse Landſchaften.

Im Jahre 1647 brach in Neapel der Aufſtand des Maſaniello aus, mit dem man auch Salvator in Verbindung gebracht hat.

Nach Lady Morgan wäre er auf die Nachricht von dem Ausbruche des Aufſtandes ſofort nach Neapel gegangen, und hätte an den Berathungen Maſaniello's im Thurm des Caſtels del Carmine theilgenommen. Das Letztere erweiſt ſich jedoch als nicht wohl möglich, denn bei den damaligen Verkehrsverhältniſſen konnte die Nachricht vom Beginne des Aufſtandes nicht vor dem 10. Juli im Rom eintreffen, und ging Salvator Roſa auch unmittelbar darnach von dort ab, ſo konnte er doch kaum vor dem 13. Juli, an dem Maſaniello die erſten Spuren von Geiſtesſtörung zeigte, in ſeiner Heimath eintreffen. Pascoli, der des Künſtlers Biographie ein paar Jahrzehnte nach deſſen Ableben ſchrieb, erzählt, er ſei dahin gegangen, um dort den groſsen Herrn zu ſpielen (a far da signore) und ſeinen Landsleuten zu zeigen, wie günſtig ſich ſeine Verhältniſſe in Rom geſtaltet hätten. Paſseri und Baldinucci dagegen, beide ſeine perſönlichen Freunde, ſchweigen auffallender Weiſe über ſeine Anweſenheit in der Heimat zur Zeit des Aufſtandes ganz.

In Neapel traf er auch mit ſeinem alten Freunde Falcone zuſammen, der damals an der Spitze der dortigen Künſtler ſtand. Falcone hatte infolge ſeines heftigen Charakters oft Händel mit den im Solde des Vicekönigs ſtehenden deutſchen und ſpaniſchen Soldaten. Als dieſe einen ſeiner Lieblingsſchüler und Verwandten erſchlugen, bildete Falcone zum Zwecke der Selbſthülfe die »Com-

pagnie des Todes«, die fofort an Mafaniello's Aufftand blutigften Antheil nahm und nebenbei zahlreiche Porträts des Volkshelden ausführte. Nach Dominici wäre auch Salvator Mitglied diefer Genoffenfchaft gewefen, eine Behauptung, die indefs rein aus der Luft gegriffen zu fein fcheint; andernfalls würden die zahlreichen Gegner des Künstlers den Umftand ficher zu deffen Schaden ausgebeutet haben.

Welche Bewunderung aber Salvator Rofa dem unglücklichen Mafaniello entgegentrug, ift aus feiner vierten Satire zu erfehen, worin es heifst:

Mira l'alto ardimento, ancor che inerme
Quante ingiustizie in un sol giorno opprime
Un vile, un scalzo, un pescatore, un verme.
Mira in basso natale alma sublime,
Che per serbar della sua patria i fregi
Le più superbe teste adegua all' ime,
Ecco ripullular gli antichi pregi
De' Codri e degli Ancuri e de' Trasiboli
S'oggi un vil pescator da norma ai regi.

Kaum nach Rom zurückgekehrt, ward er mit zahlreichen Aufträgen beehrt und ging nach feiner Weife rafch an deren Ausführung. Aber die Ereigniffe, deren Zeuge er in Neapel gewefen, zitterten noch in feiner leicht erregbaren Seele nach, und es drängte ihn, feinen Gefühlen Ausdruck zu geben. Er that dies einmal in feinem allegorifch-dramatifchen Hirtengedicht: «La Babilonia» in welchem er fich nicht blos als bedeutenden Dichter, fondern auch als Patrioten im edelften Sinne des Wortes erwies, und dann in zwei grofsen Bildern »Die menfchliche Gebrechlichkeit« (l'umana fragilità) und »das Glück« (la fortuna).

Das Erftere zeigte ein mit Rofen bekränztes fchönes junges Mädchen, auf einer Glaskugel fitzend und ein Kind auf dem Schoofse; darüber den Tod mit ausgebreiteten Schwingen, der das Kind die inhaltfchweren Worte fchreiben läfst:

Nasci poena – vita labor — necesse mori.

(Geboren werden ift Strafe — leben Mühe — fterben Nothwendigkeit.)

Zu Füfsen des Mädchens eine Wiege mit zwei Kindern, eines fich erhebend, das andere fich an den Rand der Wiege lehnend; das eine Seifenblafen in die Luft blafend, das andere einen mit Flachs umwundenen Spinnrocken anzündend. Aufserdem fah man darauf eine Semiramis mit allerlei Hieroglyphen, einen Blitz und andere Symbole.

Auf dem zweiten Bilde ftellte der Künftler die Göttin des Glückes mit einem Füllhorn in der Hand dar, daraus Gold und Edelfteine, Kronen, Infule und Orden, und was fonft der Menge Herz begehrt, auf allerlei Gethier wie Efel, Schwein, Ochs, Wolf, Hammel, Nachteule u. f. w. herabfielen. Da trat ein Efel auf Lorbeerkränzen, Büchern, Pinfeln und Paletten herum, hielt ein Schwein einen Rofenftraufs zwifchen den fchmutzigen Klauen und frafs Perlen, die vor ihm hingefallen! Kurzum der Künftler fprach in nicht mifszuverftehender Weife die alte Wahrheit aus, dafs das Glück feine Güter denen zu verleihen pflegt, die fie am wenigften verdienen.

Aber »diefes Glück ward Salvator's Unglück«, meint Baldinucci mit einem

hübfchen Wortfpiel. Leidenfchaftlich wie der Künftler war, ftellte er beide Bilder im Pantheon aus, und ganz Rom fprach nur noch von der bitteren Satire, die ihn, wie fein eben genannter Biograph wohl mit Recht meint, unter der Regierung eines weniger milden Papftes ins Gefängnifs geführt hätte. Aber auch jetzt hatte er es nur einer von des Papftes Bruder, Don Mario Chigi, der ihm befonders gewogen war, ausgearbeiteten Apologie zu danken, dafs ihm die Bekanntfchaft mit dem Kerker der heiligen Inquifition erfpart blieb.



Flufsgötter. Facsimile einer Radirung von Salvator Rofa.

Jedenfalls war feine Stellung in Rom unhaltbar geworden. Da traf es fich, dafs Gian Carlo de' Medici, der viel mit dem Künftler verkehrt hatte, nach Florenz zurückkehrte und ihn einlud, ihn dahin zu begleiten, wo ihn Ehre und Anerkennung feiner hohen Talente erwarteten. Es ward Salvator Rofa indefs keineswegs leicht, dem fo ehrenvollen Rufe zu folgen, denn feine Unabhängigkeit ging ihm

über Alles. Seine damalige Stimmung prägt fich in den nachftehenden Verfen aus:

> Altro non chiesi mai, che viver sano,
> E ne giubila il cor, ne mi vergogno
> Di guadagnarmi il pan di propria mano.
> A golosi bocconi io non agogno;
> Chi va con fame a mensa e stracco a letto
> Di piume e di favor non ha bisogno. Insana
> Turba de vivi perfidi e malvagi,
> Senza fè, senza amor, cruda, inumana.

So entfchlofs er fich denn nach vierjährigem Aufenthalte in der ewigen Stadt nach Florenz überzufiedeln. An der Spitze des Grofsherzogthums ftand damals Ferdinand II., politifch wenig bedeutend, aber ein Mann von umfaffender Bildung, ein warmer Freund der Künfte und Wiffenfchaften, gütig und milde und feiner Freundlichkeit halber von feinem Volke geliebt. Künftler wie Albano, Carlo Dolci und Pietro di Cortona hatten unter ihm den Palazzo Pitti mit ihren Werken gefchmückt; nun follte auch Salvator Rofa den Werth der koftbaren Kunftfammlungen des Grofsherzogs erhöhen helfen.

Rofa kam nicht als ein unbekannter Gaft. Sein Ruhm als Maler und Dichter war ihm lange vorausgegangen und ficherte ihm den ehrenvollften Empfang. An feine Abhängigkeit von dem Landesfürften erinnerte ihn nur der reiche Gehalt, der ihm ausgeworfen worden; über feinen Pinfel konnte er frei verfügen. Nach des Hofes Beifpiel wetteiferte der reiche Adel, dem Künftler feine Hochachtung zu bezeugen. Diefer richtete fich auf grofsem Fufse ein und gab den Cavalieren glänzende Bankette. Als ihn aber einige der edlen Herrn, die eben an feiner Tafel gefeffen, auf der Strafse ignorirten, zog er fortan nur noch folche Männer in feinen Kreis, die fich durch ihren geiftigen Werth hervorthaten. Von diefer Zeit an war fein Haus, wie Baldinucci erzählt, »un' accademia delle più belle facultadi, l'abitazione della giocondità e 'l mercato dell' allegrezza«. Dort verfammelten fich der berühmte Mathematiker und Phyfiker Giov. Evang. Torricelli, der gelehrte Carlo Dati und Gianbatifta Ricciardi, der berühmte Humanift Valerio Chimentelli, der vielfeitig gebildete Andrea Cavalcanti, Doctor Berni, der Staats-Secretär der Republik Venedig Paolo Vendramini, die Dichter Gian Filippo Appolloni aus Arezzo, Piero Salvetti, der nachmalige Cardinal Volunnio Bandinelli u. A.

Aus diefem Privatkreife ward bald eine Akademie »dei Percossi«, welche zu Nutz und Frommen des Publikums und unter dem Protectorate Gian Carlo's de' Medici einige Male im Jahre im Palazzo des Letzteren ernfte und heitere theatralifche Vorftellungen gab, die den lebhafteften Beifall fanden und in welchen Salvator Rofa die Rolle des Pascariello übernahm. Unter den Mitwirkenden befand fich auch der Kaufherr Francesco Maria Agli in Bologna, der trotz feiner fiebzig Jahre jährlich von dort herüberkam und drei Monate lang fein Gefchäft Andern überliefs, nur um fich als Doctor Graziano mit dem Künftler im Improvifiren mefsen zu können, wobei, wie Baldinucci als Augenzeuge erzählt, die Zuhörer fich halb todt lachten. Auch die ernften Stücke hatten Mitglieder der

Akademie zu Verfasfern. So fchrieb der Erfinder des Barometers, Torricelli, ein »Lob des goldenen Zeitalters«, der Humanift Chimentelli eine »Friedensbotfchaft« u. f. w.

Nach der Vorftellung gab es dann reichbefetzte Tafeln auf Koften der Mitglieder der Akademie, zumeift Salvator Rofa's. Dabei liefs man auch in andrer Weife dem Witz und Humor die Zugel fchiefsen. Einmal erfchienen alle Speifen in der Form von Pafteten, ein andermal in der Form von Braten, dann in der von Fleifchklöfsen, ja fogar in der von Suppe und Salat.

Die Akademie koftete Salvator Rofa nach feiner eigenen Berechnung jährlich taufend Thaler, fur jene Zeit eine grofse Summe, woraus fich leicht erklärt, dafs er bei feiner Rückkehr nach Rom, neun Jahre nach feinem Weggange von dort, nur dreihundert Thaler übrig hatte. Solchen Aufwand zu decken, mufste der Künftler tüchtig fchaffen, und dafs er es that, beweifen feine zahlreichen Werke aus jener Zeit: fein Adonis auf dem Delfin, fein Heraklit und Demokrit, nebft fünf Landfchaften und Köpfen für Francesco Cordini; zwei grofse Landfchaften und Marinen für den Prior Cefare Magalotti; eine Landfchaft und fein eigenes Bildnifs im Coftüme des Pascariello für Girolamo Signoretti, welch letzeres fpäter in den Befitz des Cardinals Leopold von Toscana überging; drei Landfchaften für Ferrante Capponi; ein fein Geld ins Meer fchleudernder Philofoph und ein Diogenes, der feinen Becher wegwirft, da er einen Jungen ohne einen folchen aus dem Flufse trinken fieht, für den Marchefe Carlo Gerini; eine Fortuna mit verhüllten Augen ihre Gaben austheilend, für ebendenfelben; Zaubereien und Hexereien für den Marchefe Bartolommeo Corfini; ein paar ausgezeichnet fchöne Landfchaften mit Johannes dem Täufer in der Wüfte und der Taufe im Jordan als Staffage für den Marchefe Guacagni; eine andere für Paolo Falconieri; die Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Elternhaus für die Familie Roffo und noch manches Andere, deffen Anfuhrung unterlaffen werden mufs.

Es ift wohl begreiflich, dafs Salvator Rofa in Rom zeigen wollte, wie günftig fich feine Verhältniffe in Florenz geftaltet. Er that es, indem er von Zeit zu Zeit Bilder dahin fchickte, die er weder auf Beftellung noch auf Verkauf, fondern zu feinem eigenen Vergnügen und zu feiner Fortbildung gemalt. Es waren das Landfchaften, Marinen, Schlachten und Hiftorienbilder. Darunter machte namentlich eines, das ein Bacchanal in einem dunklen Walde darftellte, grofses Auffehen. Pafferi weifs von der Schönheit der Compofition, der Trefflichkeit der Zeichnung und von der wunderbaren Harmonie der Farbe nicht genug zu erzählen.

Ja, fein Herz hing drei Jahre nach feinem Weggange von Rom noch fo an der ewigen Stadt und den dort zuruckgelaffenen Freunden, insbefondere Carlo Roffi, dafs er fich eines Tages mit Poftpferden dorthin aufmachte, feine Freunde im Giardino della Navicella zur Tafel lud und einen glücklichen Tag unter ihnen verlebte, um fchon am nächften Morgen in aller Stille, wie er gekommen, nach Florenz zurückzukehren.

Auch in dieser Stadt hatte fich der wackere Künftler manchen Freund erworben. Von Allen aber ftand ihm keiner näher als Lorenzo Lippi, ein Mann von reicher

Begabung und vielfeitiger Bildung, ein tüchtiger Maler, namentlich im Colorit ftark, gewandter Fechter, Reiter und Tänzer und dazu noch beliebter Dichter. Geiftreich, bizarr, anregend und lebhaft in der Converfation verband er mit all diefen Vorzügen noch hohen moralifchen Werth. Salvator Rofa lieh dem Freunde feine Hand bei der Ausführung des landfchaftlichen Theiles feiner «Flucht nach Aegypten» und förderte ihn in feinen poetifchen Arbeiten, indem er ihm ein im neapolitanifchen Dialect gefchriebenes Buch, «Lo Cunto de li Cunti, ovvero Trattamiento de li Piccerille» verfchaffte, dem Lippi einige prächtige Novellen entlehnte, um fie in Verfen zu bearbeiten. Lebhafteften Antheil nahm Salvator Rofa auch an Lippi's fatirifchem Gedichte «Il Malmantile racquiftato», das zierlich gefchrieben, in der witzigften Weife die kläglichen literarifchen Zuftände jener Zeit geifelte. Das Gedicht erntete in Frankreich und England nicht minder Beifall als in Italien. Lippi dankte dem Freunde, indem er deffen im vierten Gefange feines Gedichtes erwähnte und das befte Bildnifs desfelben malte, das auf uns gekommen. Was den Titel jener Satire betrifft, fo entnahm ihn der Dichter dem Schloffe Malmantile, einige Miglien von Florenz, an der Strafse nach Pifa.

So wenig gebunden Salvator Rofa dem grofsherzoglichen Haufe gegenüber war, fo fehr drängte es ihn gleichwohl nach völliger Unabhängigkeit. Er gewann fie wieder, indem er einer Einladung feiner altbewährten Freunde Ugo und Giulio Maffei nach ihrer Villa Barbajano bei Volterra zu folgen vorgab. Der Künftler liebte das bewegte Leben der grofsen Stadt, denn es bot feinem Ehrgeize Befriedigung, er hing aber zugleich mit ganzer Seele an der Natur und ihren Schönheiten. Sie zu geniefsen, fand er in der herrlichen Umgebung Volterra's erwünfchte Gelegenheit, und Baldinucci's Schilderung gibt ein wahrhaft reizendes Bild von der anmuthigen Geftaltung feiner damaligen Verhältniffe; Jagd und Vogelfang, Spaziergänge in den prächtigen Wäldern und Zeichnen nach der Natur wechfelten mit philofophifchen Studien und poetifchen Arbeiten.

Unter den Bildern, welche in jener Zeit entftanden, find es namentlich zwei, welche befonders bemerkenswerth erfcheinen: das Opfer Abels und die Königin Esther, in deren Zügen uns der Künftler das Antlitz einer Frau überliefert hat, die in feinem Leben eine hervorragende Stelle fpielte.

Es konnte nicht wohl fehlen, dafs ein fo leidenfchaftlich angelegter Charakter wie Salvator Rofa, ein Künftler und Dichter wie er, in hohem Grade für Frauenfchönheit empfänglich war. Hatte er fchon in feinen erften Jünglingsjahren fich als Serenadenfänger einen grofsen Ruf gemacht, fo darf man wohl annehmen, dafs die Liebe einen guten Theil daran gehabt, und der junge Mann, deffen fchöne Geftalt fur zahlreiche Figuren feiner Bilder als Modell diente, mag gar manche Liebesintrigue durchgeführt haben, wenn auch feine Biographen davon fchweigen. Aber bis in feine reiferen Lebensjahre hatte er auch nach diefer Seite hin feine eiferfüchtig gehütete Freiheit zu wahren verftanden. Da follte fein Aufenthalt in Florenz auch hierin eine entfcheidende Wendung herbeiführen. Kurz zuvor, ehe er fich nach Volterra zurückzog, lernte er, wie Pafferi erzählt, «una donna di bell' aspetto» kennen, deren er fich verfchiedene Male als Modell bediente, und welche ihm während feines Aufenthalts in Volterra Gefell-

fchaft leiftete und bei der Führung feines Hauswefens zur Seite ftand. «E gli serviva di compagnia e di sollievo», fagt der fromme Paffari und läfst daraus erkennen, dafs diefes Verhältnifs ein von der öffentlichen Meinung nicht beanftandetes war. In der That finden wir in der damaligen Zeit die Leitung des Haufes von Junggefellen weltlichen und geiftlichen Standes bis in die höchften



Phryne und Xenokrates. Oelgemälde.

Kreife hinauf hübfchen Mädchen anvertraut. So ftand um nur dies anzuführen zu Rom Donna Olimpia an der Spitze des Haufes Papft Innocenz' X. Auch dafs die Beziehungen zwifchen Salvator und Lucrezia bald einen intimeren Charakter annahmen, entfprach fo fehr dem Geifte der Zeit, dafs Niemand daran Anftofs nahm, wenn fich Lucrezia in den Gefellfchaften des Künftlers als Frau vom Haufe zeigte, und wenn fie ihn auf feinen Reifen begleitete, wobei fie nicht felten felbft mit hochstehenden geiftlichen Würdenträgern in Berührung kam.

Pafseri fpendet dem trefflichen Charakter Lucrezia's und der Treue, mit der fie an Salvator Rofa hing, das befte Lob, obwohl ihr Verhältnifs erft fpäter, als der Künftler wieder in Rom lebte, den Segen der Kirche erhielt.

Salvator war nicht der Mann, der es über fich gewinnen konnte, fein Leben in einem Landftädtchen zu befchliefsen, felbft wenn es durch die Befuche lieber Freunde reich an Abwechfelung ward. »Er liebte es, dafs man immer von ihm fprach und dafs fein Lob erfchallte«, bemerkt Pafseri, und darum begnügte er fich nicht damit, fort und fort neue Bilder nach Rom zu fchicken und fie dort öffentlich auszuftellen; er kehrte felber in die ewige Stadt zurück. Wie ungern man ihn von Florenz ziehen liefs, bewiefen die zahllofen Gedichte, die ihm bei diefer Gelegenheit zugefendet wurden.

Obwohl er fich, wie bereits erwähnt worden, in Florenz und Volterra wenig erfpart hatte, was fich nicht blos aus feiner Lebensweife, fondern auch aus feiner nicht felten ziemlich unvorfichtig geübten Grofsmuth und Freigebigkeit leicht genug erklärt, legte er doch Werth darauf, als reicher Mann nach der Stadt zurückzukehren, die er vor neun Jahren als Flüchtling verlaffen. Man fagt wenigftens, er fei mit Lucrezia und feinem Sohne Rofalvo, den fie ihm kurz vorher gefchenkt, in prächtiger Caroffe und in Mitten reich gekleideter Diener in Rom eingezogen.

Bald nach feiner Ankunft erwarb er ein fchön gelegenes Haus auf Trinità de' Monti neben den Behaufungen Nicolas Pouffin's und Claude Lorrain's und richtete es mit grofsem Aufwande ein. Es dauerte nicht lange, fo war er wie früher der Mittelpunkt einer aus Furften, Cavalieren, Prälaten, Gelehrten, Dichtern und Sängern bunt zufammengewurfelten Gefellfchaft, deren Mitglied zu fein für die gebildete Welt Roms zur Ehrenfache wurde.

Aber nur feine Abende waren dem gefelligen Leben gewidmet; den Tag über fafs er in feinem Arbeitszimmer, das felbft feinen liebften Schülern verfchloffen blieb, und entwickelte eine feiner ungewöhnlichen Produktionskraft entfprechende Thätigkeit, die es ihm möglich machte, nicht nur faft alle römifchen Sammlungen mit Werken feiner Hand zu bereichern, fondern auch noch viele Bilder ins Ausland zu fchicken, wo fie nicht minder gefchätzt wurden. Und da er fehr hohe Preife zu machen pflegte, fo waren auch feine Einnahmen höchft beträchtliche.

Eine fo glänzende Lebensftellung rief indefs bald Neid und Feindfchaft wach. Die natürliche Folge davon war, dafs auch jetzt Salvator Rofa die Ruhe feiner Seele nicht finden konnte.

In jener Zeit — es war im Auguft 1652 — ward dem ehrgeizigen Künftler eine hohe Auszeichnung zu Theil, von welcher er feinem Freunde, dem Profeffor der Moralphilofophie an der Univerfität zu Pifa, Gianbattifta Ricciardi, in einem Briefe vom 17. des genannten Monats Nachricht gab. Er erzählt darin, Monfignor Corfini, zum Nuntius in Paris ernannt, habe lange hin und her gedacht, was für ein Gefchenk er dem Könige Ludwig XIV. bei diefer Gelegenheit mitbringen könne, habe fich aber die letztvergangene Woche entfchloffen, von ihm ein Schlachtenbild malen zu laffen, genau fo grofs wie fein Bacchanale, nämlich vierzehn Palmen lang und neun hoch. Dafür blieben aber, da der genannte Monfignore Ende September

abreifen mufste, nur vierzig Tage, und da nun kein anderer Maler, wie Monfignore recht wohl gewufst, in fo kurzer Zeit den Auftrag hätte erledigen können, und da zudem die heifsen Auguſttage vor der Thure, fo fei demfelben nichts übrig geblieben, als zu dem geforderten Preife von wenigftens zweihundert Dublonen die Augen zuzudrücken, und er, Salvator Rofa, habe nun den Auftrag gern übernommen, fowohl im Hinblick auf den ganz anftändigen Preis als auch auf die aufserordentliche Ehre, dafs ein Bild von feiner Hand von einer Stadt wie Rom einem Könige von Frankreich zum Gefchenk gemacht werde. — Das Merkwürdige an der Sache ift, dafs der Brieffchreiber nicht fowohl feinen Verdienften als Künftler die Auszeichnung zufchreibt, als vielmehr dem Umftande, dafs er rafcher arbeitet als die übrigen Maler Roms.

Was das von Corfini erworbene Bild anlangt, fo ift es jenes berühmte Schlachtgemälde, das fich jetzt im Louvre befindet und mit der »Verfchwörung des Catilina« im Palazzo Pitti in Florenz zu feinen beften Figurenbildern gezählt wird. Der Künftler felbft dachte von demfelben fehr grofs und fprach in einem feiner Briefe davon als von feinem »gefegneten Bilde«.

Salvator Rofa fchien auf dem Gipfel des Anfehens zu ftehen, deffen fich ein Künftler erfreuen mag; er war im Befitze eines Einkommens, das ihm möglich machte, ein glänzendes Haus zu führen; er erfreute fich eines geliebten Weibes und zweier Knaben — Signora Lucrezia hatte ihm 1653 einen zweiten Sohn, Augufto, gefchenkt — und man hätte wohl denken follen, es fehle nichts zu feinem Glück. Und doch fehnte fich fein ruhelofes Gemüth inmitten feiner glänzenden Umgebung nunmehr wieder in die Einfamkeit der Villa Barbajano zurück und meinte dort fein Glück zurückgelaffen zu haben. Der Grund feiner Unzufriedenheit lag darin, dafs feine Landfchaften von den Kennern höher gefchätzt wurden als feine hiftorifchen Gemälde, während er glaubte feine Hauptkraft liege vielmehr in feinen hiftorifchen Compofitionen, fo dafs er in feiner krankhaften Gereiztheit felbft fo weit ging, zu erklären, er verftehe gar keine Landfchaften zu malen. Diefe Gereiztheit und Verftimmung wuchs in demfelben Grade als fich die Aufträge auf Landfchaftsgemälde vermehrten. Es blieb ihm nicht verborgen, wie geringfchätzig gar viele der Zeitgenoffen von der Zeichnung und dem Colorit feiner hiftorifchen Bilder fprachen, wie fie fagten, es fehle feinen Figuren an Adel der Empfindung und an Richtigkeit der Anatomie, und er fühlte fich dafür nicht entfchädigt, wenn man ihn den erften Landfchaftsmaler feiner Zeit und in Marine- und Schlachtenbildern unvergleichlich nannte. War in diefem Punkte das harte Urtheil nur berechtigt, fo hatte in anderen Salvator nur zu fehr Grund, fich über Böswilligkeit zu beklagen, fuchten feine Gegner doch, ihn in feinem eigenen Haufe mit Spionen zu umgeben und ihn, an feine Satiren anknüpfend, als Feind der Regierung zu denunciren, fo dafs er fogar mit dem Gerichtshofe der Rota zu thun bekam. Unter Bezug darauf fchrieb er im Mai 1654 an Ricciardi, er fürchte feine Briefe würden unterfchlagen, und fuhr dann fort: Denkt nun, in welcher Stimmung folcher Erbärmlichkeit gegenüber Euer Freund fein mufs, der ganz Galle, ganz Geift, ganz Feuer! Und doch mufs ich die Maske der Verachtung und der Geduld tragen, bedenkend, dafs ihr Feuer nur Strohfeuer, das meine aber Feuer von Asbeft ift»

Eine feiner Satiren hatte ihm fo viel Verdrufs gemacht, dafs er an Ricciardi fchrieb, wär' es ihm möglich gewefen die Folgen vorauszufehen, hätte er lieber den Hals gebrochen als fie gefchrieben: es war die »Babilonia«. Durch eine andere »la Invidia« fchaffte er fich feine Gegner, die ihm unter Anderem auch nachgefagt, er fei gar nicht der Verfaffer der unter feinem Namen curfirenden Satiren, fondern habe fie aus dem Nachlafse eines verftorbenen unbekannten Dichters an fich gebracht, wenigftens für einige Zeit vom Halfe.

Das Jahr 1661 führte ihn vorübergehend wieder nach Florenz. Als der zum Befuch in Toscana weilende Erzherzog Ferdinand Carl hörte, dafs Salvator Rofa mit der fchönen Lucrezia und feinem jüngeren Söhnchen in der Villa Strozzavolpe, welche dem Bruder feines Bufenfreundes Gianbattifta Ricciardi gehörte, abgeftiegen fei, fuchte er denfelben durch allerlei Auszeichnungen zu bewegen, ihm nach feiner Refidenz Innsbruck zu folgen. Aber er lehnte die ihm angebotene überaus ehrenvolle Stellung ab. Nachdem er den Dienft des Grofsherzogs von Toscana verlaffen, wollte er in keines Anderen Dienfte mehr treten; denn, bemerkt Pascoli, »feine Freiheit ging ihm nach feinen eigenen Worten über alle Ehren und alles Geld der Welt«.

Die Erinnerung an diefen kurzen Aufenthalt in Florenz fcheint dem Künftler eine fehr theuere gewefen zu fein. Noch in feinem Briefe an Ricciardi vom 16. September 1662 findet fie einen wehmüthigen Nachklang: »Es ift überflüffig, mich an meinen vorjährigen Aufenthalt in Strozzavolpe zu erinnern, denn es vergeht kein Tag, ohne dafs ich nicht genau einer jeden Kleinigkeit gedenke, zu meinem grofsen Leidwefen, weil die Gegenwart eine ganz andere ift.»

Für die Kunft wurden jene florentinifchen Tage von hoher Bedeutung. Allerdings griff er während derfelben nur ein einziges Mal zu Pinfel und Palette, um das Porträt einer alten hafslichen aber noch immer liebebedürftigen Gaftwirthin, Namens Anna Gaetano, zu malen und demfelben einen ftattlichen Vollbart hinzuzufügen. Aber er begann damals die lange Reihe feiner geiftvollen Radirungen, in denen fich fein Wefen zum mindeften ebenfo charakteriftifch ausfpricht wie in feinen Bildern.

Der Ausflug nach Florenz fcheint in Salvator Rofa auch die alte Reifeluft wachgerufen zu haben. In einem Briefe an Ricciardi vom 13. Mai 1662 gibt er wenigftens feinem Freunde eine begeifterte Schilderung der hohen Naturgenüffe, welche ihm eine Reife nach Loreto gewährt, die vierzehn Tage dauerte und ihn über Ancona, Affifi und Terni nach Rom zurückführte. Die wilde Grofsartigkeit der landfchaftlichen Scenerie jener Gegenden ftimmte gar trefflich zu feiner Naturanfchauung.

Die Ausftellung im Pantheon am S. Johannesfefte diefes Jahres enthielt nicht weniger als drei grofse hiftorifche Gemälde Salvator Rofa's: feinen Pythagoras am Meeresufer, der Fifchern dafür Geld gibt, dafs fie ihren Fang wieder in's Meer werfen, denfelben Weltweifen, aus der Unterwelt kommend, wo er mit Homer, Hefiod und anderen grofsen Männern zufammen gewefen, und den Propheten Jeremias, von den Fürften Judaea's in eine Grube geworfen, weil er den Fall der heiligen Stadt vorausgefagt. Der Erfolg war ein glänzender, wenigftens im grofsen Publikum, während feine Gegner fcharfe Kritik übten. Aus dem Briefe an



Würfelnde Soldaten. Facſimile einer Radirung von Salv. Roſa.

Ricciardi, in welchem er von dem erften der genannten Bilder fpricht, geht hervor, dafs er den Stoff Plutarch entnahm, und aus einem anderen wenige Wochen fpäter gefchriebenen ift zu erfehen, dafs er eben Philoftrat's Leben des Apollonius gelefen. Wie vertraut er mit Salluft war, zeigt fein berühmtes Bild „die Verfchwörung des Catilina", in welchem er namentlich in der Charakteriftik der Hauptperfon, dann des Quintus Curius und des Julius Cäfar fehr Bedeutendes leiftete. Seine Thätigkeit als Kunftler liefs ihn alfo die alten Claffiker nicht aus den Augen verlieren.

Es waren fchlimme Zeiten für Kunft und Künftler, die Jahre 1664 und 1665. In Spanien und Portugal, in den Niederlanden und in Ungarn loderte die Kriegsfackel, und ununterbrochen hemmten Truppenmärfche den Verkehr; in London raffte die Peft in kurzer Frift 160,000 Menfchen hin. Zu Beginn des Jahres 1665 fchrieb Salvator Rofa, feit Jahresfrift habe kein Hund mehr eine Beftellung gemacht, und wenn das mit dem Kriege fo fortgehe, fo könne er feine Pinfel in den Garten pflanzen. Was er an Guthaben für abgegebene Bilder ausftehen habe, betrage wohl an taufend Scudi, aber es fei aufserordentlich fchwer, etwas einzutreiben, und fo lebe er einftweilen vom Radiren. Sich philofophifch tröftend fügte er bei: »Mein Freund, unfer Reichthum mufs in der Seele liegen, und wir müffen uns begnügen, vom Glucke tropfenweife zu fchlürfen, wenn Andere es in vollen Zügen trinken«. Im folgenden Jahre konnte er dann wieder von verfchiedenen Aufträgen berichten, die er erhalten und einige Zeit darauf feierte er fogar einen neuen glänzenden Triumph.

Am Fefttage der Enthauptung des heil. Johannes fand, wie erwähnt, in Rom alljährlich eine Kunftausftellung ftatt. Im Jahre 1666 trat der Bruder des neugewählten Papftes, Innocenz X., mitfammt feinen vier Söhnen in den Verein, der diefe Angelegenheit in die Hand nahm. Zu diefem Zwecke ward das Befte, was Rom an Gemälden aufzuweifen hatte, namentlich auch die koftbare Sammlung der Königin Chriftine von Schweden, zufammengeholt, die, wie Salvator Rofa fchrieb, allein im Stande gewefen wäre, die Hölle felber ins Bockshorn zu jagen (a spaventare il medefimo inferno). Nur der Ehrgeiz Salvator's wagte es mit den anerkannten Meifterwerken in die Schranken zu treten. Nicht ohne Mühe erhielt er auch die Erlaubnifs zur Betheiligung und ftellte darauf den König Saul und die Hexe von Endor und den heiligen Georg mit dem Drachen aus. Sein Erfolg war ein ungeheurer; dennoch blieb sein Ehrgeiz unbefriedigt. War es ihm doch noch immer verfagt, ein öffentliches Gebäude mit einem Werke feines kunftreichen Pinfels zu fchmücken, obwohl er volle dreifsig Jahre in Rom gelebt. Endlich ward auch diefer Wunfch erfüllt. Filippo Nerli, des Papftes Depofitar, beftellte bei ihm ein Altarblatt für feine Kapelle in San Giovanni de' Fiorentini, und der Kunftler widmete fich feinem neuen Werke, dem Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian, mit folchem Eifer, dafs er nach feinen eigenen Worten Effen und Trinken darüber vergafs und fich fchliefslich krank arbeitete. Damals war es, wie Pafseri erzählt, dafs er in die mehr als ftolzen Worte ausbrach: »Nun, was fagen die Boshaften jetzt? Begreifen fie endlich, dafs ich es verftehe, grofse Figuren zu malen? Michelangelo mag hergehen und das Nackte beffer zeichnen als ich, wenn er es kann. Jetzt habe ich der Welt das Maul geftopft, denn ich habe ihr gezeigt, was ich zu leiften vermag!«

Seit längerer Zeit war Salvator's vordem fo kräftige Gefundheit gebrochen; die Leidenfchaftlichkeit der Seele hatte die Kraft des Körpers vor der Zeit aufgezehrt. Seit 1670 verfchlimmerte fich fein Befinden zufehends, und mit der Spannkraft des Körpers liefs auch die des Geiftes nach. Er war fich feines Zuftandes vollkommen bewufst und fcheint fchon damals wenig oder gar keine Hoffnung mehr gehegt zu haben; bald verfank er in eine ftumpfe Gefühllofigkeit, die ihn Alles unbewegt hinnehmen liefs.

Einer feiner Freunde von Florenz her, Francesco Baldovini, ein Geiftlicher, der fich auch als Schriftfteller einen Namen gemacht, hat uns Aufzeichnungen über die letzte Krankheit des Künftlers hinterlaffen, die des Intereffanten genug bieten. Salvator litt an einem heftigen Fieber und trank auf Anrathen eines ihm befreundeten franzöfifchen Malers grofse Quantitäten Waffers. Das Fieber wich, aber dafür zeigten fich Anzeichen der Wafferfucht. Nun ward ein bolognefifcher Arzt, Namens Penna, beigezogen, der früher Baldovini mit Erfolg behandelt hatte. Aber fchon am dritten Tage gab diefer alle Hoffnung, den Künftler herftellen zu können, auf und fprach dies kurze Zeit darauf auch dem Kranken gegenüber offen aus. Salvator Rofa fchien tief erfchüttert, fprach zwei Tage mit Niemandem ein Wort und brach dann in laute Klagen aus. Gleichwohl mochte er wieder Hoffnung gefchöpft haben, denn er liefs einen anderen Arzt Namens Catani, holen, der übrigens wenig mehr als ein gewöhnlicher Quackfalber gewefen fein dürfte; feine ekelhaften Arzneien blieben ohne den gewünfchten Erfolg.

Signora Lucrezia pflegte den Kranken mit der Ausdauer eines liebenden Weibes. Aber fie war, obfchon ihr jüngfter Sohn bereits an die fiebzehn Jahre zählte, dem Vater ihrer Kinder noch immer nicht kirchlich angetraut. Als feine und ihre Freunde fahen, dafs des Künftlers Tage gezählt feien, redeten fie ihm aufs Wärmfte zu, fich mit Signora Lucrezia trauen zu laffen, und er that es.

Noch eine andere kirchliche Ceremonie blieb ihm zu thun übrig: er follte das Abendmahl nehmen. Nicht dagegen fträubte er fich, wohl aber gegen den Pomp, mit dem das Allerheiligfte nach der Sitte jener Zeit in die Wohnung eines Kranken gebracht zu werden pflegte. Darum erklärte er fich nur bereit, fich in den nächften Tagen in die Kirche bringen zu laffen, was natürlich nicht auszuführen war. Das gab nun ein um fo gröfseres Gerede, als Salvator Rofa mit der Kirche nie auf fonderlich gutem Fufse geftanden, und es für Viele als ausgemachte Sache galt, dafs der Künftler ein arger Ketzer fei. Der Kranke hörte das, zuckte aber nur die Achfeln darüber und meinte mit einem Seufzer, er fei freilich ein Sünder. Am nächften Morgen liefs er fich gleichwohl das Abendmahl reichen. Ein Befuch, den ihm Doctor Penna fodann abftattete, fchien dem Kranken grofse Beruhigung zu bringen; der Arzt erklärte Baldovini, es fei keine Spur von Hoffnung mehr.

Am Morgen des 15. März 1673 fchien es den Angehörigen Salvator's, als fei Befferung eingetreten. Er warf etwas Blut aus und fie glaubten es fei ein Gefchwür in feiner Bruft aufgegangen, von dem der Arzt gefprochen. Der Kranke aber warf fich ftöhnend auf feinem Lager herum und fühlte die Hand des Todes. Es litt ihn nicht mehr im Bette; er fetzte fich auf den Rand des-

felben, wobei ihn feine Frau und eine Dienerin unterftützten. Die Athemnoth ftieg mit jedem Augenblick und nach wenigen Minuten hielt Signora Lucrezia eine Leiche in ihren Armen.

Rofa hatte wiederholt den Wunfch ausgefprochen, in Sta. Maria degli Angeli beftattet zu werden; dahin ward fein Leichnam in der nächftfolgenden Nacht gebracht. Ueber feinem Grabe fteht feine Büfte von Fioriti.

Es gehört zu den eigenthümlichften Erfcheinungen der menfchlichen Natur, dafs felbft fehr klar fehende Männer über ihre eigene Begabung nicht ins Reine kommen können. Das zeigt fich auch in hervorragender Weife bei Salvator Rofa. Während die Mit- und Nachwelt in ihm einen der erften Landfchaftsmaler feiner Zeit fah und noch fieht, legte er felbft diefen Werken einen weit geringeren Werth bei als feinen hiftorifchen Gemälden, in denen er feine Hauptftärke fuchte. Läfst es fich auch nicht beftreiten, dafs er in energifcher Darftellung leidenfchaftlicher und fchrecklicher Scenen fehr Bedeutendes leiftete, dafs er in der Technik eine überrafchende Kühnheit entwickelte und mit beftem Erfolge die coloriftifche Wirkung der Venetianer nachahmte, fo weifs die Welt doch auch, dafs es nicht blofse Verläumdung feiner zahlreichen Feinde und Gegner war, wenn fie ihm vorwarfen, feine Zeichnung, namentlich bei grofsen Figuren, fei nicht durchweg correct, in den Zügen derfelben liege nicht felten ein unmotivirter Stolz, der hier und da fogar bis zum Ausdruck der Verachtung gefteigert erfcheine, feine Gedanken feien nicht allzeit glücklich gewählt, mitunter fogar roh, fein Faltenwurf laffe die Körperformen nicht entfprechend durchblicken und fei bisweilen gefchmacklos geordnet, feine Kenntnifs der Anatomie endlich laffe vieles zu wünfchen übrig. Sein ganz und gar auf das Gewaltige gerichteter Geift verfchmähte das Anmuthige bis zur Ungerechtigkeit, wie er denn felbft den grofsen Urbinaten unterfchätzte, was er freilich mit der ganzen Naturaliften-Schule Neapels ziemlich gemein hat.

Die Herkunft aus diefer neapolitanifchen Schule kam dagegen dem Künftler als Genremaler trefflich zu ftatten. Von dem niederländifchen unterfchied fich das italienifche, vorwiegend in Neapel gepflegte Sittenbild dadurch, dafs es im Gegenfatz zu diefem nicht humoriftifche, fondern gern ernfte, theilweife felbft pathetifche Motive wählte, ein Unterfchied, der im Charakter beider Völker begründet war. Und aus diefer Verfchiedenheit erklärt es fich auch, wie Männer, die fich mit Unwillen von den Genrebildern eines Pieter van Laar, Teniers und anderer niederländifcher Meifter abwendeten, für derartige Werke Salvator Rofa's und Aniello Falcone's begeiftert waren.

Am kühlften fteht die Gegenwart wohl feinen allegorifchen Bildern gegenüber, was begreiflich genug ist. Denn einmal findet die Allegorie in Bild und Wort heute im Allgemeinen nur noch wenig Freunde, und dann ift uns die Zeit des Künftlers zu fern gerückt, als dafs wir noch Beziehungen, die damals freilich allgemein bekannt sein mochten, verftänden.

Dagegen findet der Zug von Leidenfchaft und Ungeftüm, der durch des Meifters Landfchaftsbilder geht, auch in unferen Tagen noch lebhaften Widerhall. Die wilden Gebirgsfchluchten, deren Eichen der Sturm zerzauft, die drohen-

den Gewitterlüfte über ſchauerlichen Wildniſſen und Einöden, der Aufruhr des ſturmgepeitſchten Meeres, deſſen Wellen brandend ans Ufer ſchlagen, er-



Gebirgs-Landſchaft. Oelgemälde.

greifen die Menſchenſeele noch heute mit derſelben Kraft wie vor zwei Jahrhunderten, und auch die Staffage von Räubern und Banditen hat vom Zauber ihrer Romantik ſeitdem nichts verloren.

Hatte Salvator Roſa als Maler zahlreiche Feinde, ſo hatte er noch zahl-

reichere als Dichter. Aber das hinderte nicht, dafs feine poetifchen Arbeiten, namentlich feine Satiren, fur deren Werth der fromme Pafferi mit ruhrender Naivetät eintritt, fchon lange, ehe fie im Druck erfchienen, in ganz Italien und felbft im Auslande circulirten und allerorten die befte Aufnahme fanden. Die üble Nachrede, er fei gar nicht ihr Verfaffer, ward noch bei feinen Lebzeiten überzeugend widerlegt. Seine Satiren find namentlich dazu angethan, zu zeigen, wie hoch an geiftiger Bildung Salvator Rofa uber den meiften Zeitgenoffen ftand. Sie tragen aber auch in der dort und da zu Tage tretenden Pedanterie die unverkennbare Signatur der Zeit. Aber nicht immer fchwang er die fcharfe Geifsel der Satire, auch weicheren Gefuhlen gab er Ausdruck, und manche feiner melodifchen Canzonen erzählt uns von feinem Liebesglück und Liebesleid und von der Zartheit feiner Empfindungen. Davon mag hier nur ein Beifpiel Platz finden, eine Stelle aus feiner fiebenten Canzone:

E se la natura avara
Del suo mortal tesoro
Di questo crin mai rubasse l'oro,
Povero, ma contento
Lo vedrò bianco
E l'amerò d'argento.

Nicht immer war es indefs die wohlklingende Umgangsfprache der befferen Gefellfchaft, in der er dichtete. Dem Gebrauche feiner Zeit entfprechend fang er zur felbft gefpielten Laute manches reizende Lied in den tiefen Guturaltönen feiner neapolitanifchen Heimat, und namentlich diefe geiftreichen Lieder waren es, die, von ihm felbft oder Anderen componirt, ihm höchften Ruhm einbrachten. Denn Salvator Rofa galt nach dem Urtheile vieler competenten Richter auch fur einen der begabteften Componiften feiner Zeit und war mit der Behandlung mehrerer mufikalifcher Inftrumente fo vertraut, als wäre die Mufik fein eigentlicher Beruf. Von feinem ungewöhnlichen Talent für die Comödie war bereits früher die Rede.

In feiner äufseren Erfcheinung verleugnete der Künftler den Neapolitaner nicht. Von mittlerer Gröfse, gefchmeidiger Geftalt, rafch in feinen Bewegungen, von dunkler Gefichtsfarbe, blauen lebhaften Augen und von dichtem tieffchwarzen bis auf die Schultern herabfallenden Haar, in feiner Toilette elegant, ohne fich an die herrfchende Mode zu binden, hatte er etwas geiftvoll Diftinguirtes. Kühn und rafch in der Rede und rechthaberifch, übte er über Alle, die mit ihm fprachen, eine folche Herrfchaft aus, dafs Niemand es wagte einer anderen Meinung Ausdruck zu geben.

Obwohl es fich viele jüngere Künftler zur hohen Ehre fchätzten, mit ihm verkehren zu dürfen, bildete er doch nur wenige Schüler: den früh verftorbenen Bartolommeo Torreggiani, Giovanni Ghifovi, feinen eigenen Sohn Augufto und Domenico Gargiuli (Micco Spadaro). Sein erftgeborener Sohn Rofalvo ftarb in jungen Jahren in Neapel an der Peft.



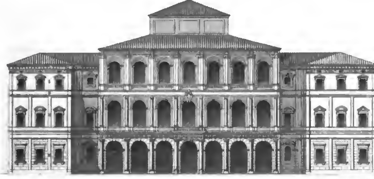
Lorenzo Bernini.

Geb. in Neapel 1598; geft. in Rom 1680.

Wäre äufserer Erfolg die Garantie des inneren Werthes, die Welt hätte keinen gröfseren Künftler gesehen, als Lorenzo Bernini. Was Anderen auf der Höhe ihrer Entwickelung für kurze Zeit befchieden, Bernini hat es durch mehr als fechzig Jahre genoffen: die Gunft und Freundfchaft der Gröfsten diefer Erde, Auszeichnungen, wie sie den Höchftftehenden nur felten zu Theil werden und mehr als das, den Triumph, feinen Einflufs fich auf das Kunftfchaffen der ganzen civilifirten Welt verbreiten zu fehen, feinen Namen als den des gefeiertften Künftlers in allen Zungen des Erdtheils geruhmt zu wiffen. Ueber fein Grab hinaus aber zehrte das gefammte Europa noch mehr als zwei Menfchenalter hindurch von den Anregungen, die es diefem einen Manne verdankte. Es ift dem gegenüber nur natürlich, dafs, als feit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die fich Bahn brechende neue Zeit den Kampf mit der beftehenden Kunftrichtung aufnahm, der Name des Mannes, welcher der Heros jener nun als verkehrt erkannten Ideale gewefen, am heftigften angegriffen wurde. Winckelmann's Urtheile über ihn find dafür bezeichnend. Uns aber, die wir dem Kampfe bereits fern ftehen, gebührt es, leidenfchaftslos die künftlerifche Bedeutung Bernini's zu beleuchten, vor Allem das Bild feiner gewaltigen Thätigkeit überhaupt erft wieder zu entrollen, felbft auf die Gefahr hin, bei der gebotenen Kürze in eine etwas trockene Aufzählung zu verfallen, denn, wie die moderne Kunftgefchichte bisher noch keine Zeit gefunden, fich mit der Kunft des Verfalls zu befchäftigen, fo find auch die Arbeiten des gröfsten Meifters diefer Periode noch ziemlich vergeffen, einige seiner fenfationellen und gerade am wenigften hervorragenden Werke ausgenommen.

Giovanni Lorenzo Bernini wurde am 7. Dezember 1598 zu Neapel geboren, kam aber fchon als Kind mit den Eltern nach Rom. Bei feinem Vater Pietro, einem nicht ungefchickten Bildhauer aus dem Toskanifchen, erlernte der fich wunderbar frühreif entwickelnde Knabe fchon im zarten Kindesalter die Anfangsgründe von deffen Kunft. Es mochte dem Alten fchmeicheln, in einer Zeit, die höchften künftlerifchen Reiz im Virtuofenthum fah, eine Art Wunderkind als feinen Sohn präfentiren zu können. So hat fich denn eine Arbeit aus Lorenzo's zehntem Jahre erhalten, die Marmorbüfte des Bifchofs Santoni in Sta. Praffede zu Rom, ein Werk, an dem fich freilich der Anfänger deutlich an der Luft zu detailliren verräth, während es ihm nicht gelingt, die Hauptfachen immer zur richtigen Bedeutung zu bringen, und deffen weichliche Zeichnung mangelhaft genug ift, welche aber für jenes Alter trotzdem eine ftaunenswerthe Leiftung bleibt, auch wenn man davon abfieht, wie viel etwa der Vater daran geholfen. Wenn Pietro die Abficht gehabt, die öffentliche Aufmerkfamkeit auf feinen Sohn zu lenken, fo erreichte er diefen Zweck glänzend; felbft der Papft liefs den Knaben kommen, der ihm auf Verlangen unter feinen Augen einen Kopf des Apoftels Paulus zur vollkommenften Zufriedenheit zeichnete. Zugleich war aber Pietro verftändig genug, einzufehen, dafs die übertriebene Bewunderung leicht fchädlich auf den Entwickelungsgang Lorenzo's wirken könne, und deshalb fuchte er ihn unabhängig von dem Urtheil der Menge zu machen, indem er ihn in beftändigem Wetteifer mit fich felbft erhielt. Unbekümmert um die Andern müffe der Künftler nur auf fich felbft achten; jedes neue Werk müffe das vorhergehende übertreffen. Lorenzo machte fich diefe Regeln, die bei halber Wahrheit gar vieles Bedenkliche enthielten, nur zu fehr zu eigen; und daraus allein fchon erklärt fich zum guten Theil feine künftlerifche Individualität: fein Fleifs, feine Gefchicklichkeit und der Reichthum feiner Phantafie, aber auch das ftete Ringen nach Neuem, welches ihn dem Streben nach Effect und endlich dem widerlichften Manierismus in die Arme trieb; vor Allem das übermäfsige Selbftvertrauen, welches es unmöglich machte, dafs irgend eine andre Kunftrichtung tiefer auf ihn einwirkte. Freilich ftudirte er drei Jahre lang mit der ihm eigenen Leidenfchaftlichkeit nach den Antiken des Vaticans; ganze Tage brachte er in den Räumen des Palaftes zu, wo er dann über dem Sehen und Zeichnen häufig die leibliche Nahrung vergafs. Wie wenig objectiv er aber all diefen Schätzen gegenüberftand, zeigen gleich die nächften Früchte feines Studiums, die Gruppen des Aeneas und Anchifes (die ältefte und auch am meiften unfelbftändigfte) und des Apollo und der Daphne, fo wie der fchleudernde David in der Villa Borghefe, endlich der Raub der Proferpina in Villa Ludovifi, welche er alle vier zwifchen feinem fünfzehnten und achtzehnten Jahre für den Cardinal Scipio Borghefe arbeitete. In diefen Werken tritt uns die Richtung Bernini's fchon mit Entfchiedenheit entgegen, nur die Technik, die hier und da noch einige Unficherheit verräth, bildet fich erft fpäter zu ihrer Höhe aus; immer aber gehören fie zu feinen berühmteften Arbeiten, an denen die fichere Compofition und die Gewandtheit in der Bewältigung fchwieriger Stellungen auch heute noch Lob verdient, wennfchon fich bereits hier die Neigung zeigt, in's Virtuofenthum umzufchlagen, und die anatomifchen Forderungen mehr als hindernde Feffeln, denn als Grundbedingung anzufehen. Im Ganzen befitzen diefe Jugendwerke

freilich immer noch gröfsere Einfachheit und engeres Anfchliefsen an die Natur, als feine fpätern Arbeiten, in denen ihm diefe zu einfach und nüchtern erfcheint, eine Anfchauung, die nach feinem Vorgange bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts mafsgebend blieb, wie dies u. A. in der Biographie Boucher's näher ausgeführt ift. Am fchwächften find in allen vier Gruppen die Köpfe, denen es meift an dem richtigen Mafse des Ausdrucks fehlt, fo ift z. B. im David, dem Selbftportrait des Künftlers, die Leidenfchaft des zornglühenden Jünglings faft bis zur Carricatur gefteigert; er beifst voll Wuth in die Unterlippe, die unter den zufammengezogenen Brauen hervorftechenden Augen fcheinen Blitze zu fchleudern, auch geht gewaltfamer körperlicher Affect durch die ganze Figur. Die berühmte Gruppe der Verfolgung der Daphne durch Apollo giebt den Augenblick, wo die fliehende Nymphe auf ihr Flehen in einen Lorbeer verwandelt wird, als der Gott in Begriff ift, fie zu



Palazzo Barberini. Rom.

erreichen. Die Darftellung liegt zwar durchaus aufserhalb der Grenzen des Plaftifchen, feffelt aber, wie vieles von Bernini, durch den Reiz des Augenblicklichen und durch eine gewiffe Grazie in der Behandlung des Ganzen. — Das grob Naturaliftifche der ganzen Auffaffung in der Gruppe „Pluto raubt die Proferpina" wird noch verftärkt durch bis in's Fratzenhafte verzerrte Einzelheiten: fo drücken fich z. B. die Finger des Gottes fo fehr in die Seite des von ihm umfchlungenen Mädchens ein, dafs zwifchen ihnen das Fleifch, als wäre es Watte, hervorquillt. Einen lehrreichen Gegenfatz findet dies Werk in dem nahe verwandten Raub der Sabinerinnen des Giovanni da Bologna, und der Vergleich ift wichtig für die Charakteriftik der Berninesken Kunft. Dort noch Alles dem Gedanken des Ganzen untergeordnet, eine künftlerifche Einheit, die kleinliche Mittel verfchmäht; hier alles Einzelne fich vordrängend, das dicke Auftragen des höchften Pathos mit der deutlichen Abficht, nur ja den Befchauer recht zu packen. Bernini traf aber damit, was die Zeit verlangte, die ihn mit überfchwenglichen Lobeserhebungen pries und ihn fchon jetzt den berühmteften Bildhauern aller Zeiten gleichftellte. —

Die Kunftthätigkeit unter Paul V. war zum gröfsten Theil noch in den Händen älterer Kräfte und die Regierung feines Nachfolgers, Gregor's XV. (1621—1623)

zu kurz, um Gröfseres zur Ausführung zu bringen. Für ihn arbeitete Bernini nur drei Portraitbüften, die ihm den Chriftusorden einbrachten. Mit der Thronbefteigung Urban's VIII. Barberini aber beginnt die Glanzzeit des Künftlers, der von nun an mit kurzer Unterbrechung noch über fünfzig Jahre lang an der Spitze aller gröfseren künftlerifchen Unternehmungen des römifchen Hofes ftand. Schon Paul V. hatte den Knaben dem befonderen Schutze des damaligen Cardinals Maffeo Barberini empfohlen; feitdem war ein inniges Verhältnifs zwifchen beiden Männern entftanden, denn Maffeo fchätzte die Talente feines Schützlings in reichem Mafse. Auf fein Anrathen wandte fich Bernini, der bis dahin ausfchliefslich als Bildhauer thätig gewefen war, nun auch der Architektur und Malerei zu. Mit dem ihm eigenen Fleifse ftudirte und zeichnete er zwei Jahre lang nach den vaticanifchen Gemälden Rafael's und Michelangelo's; aber trotz diefer Lehrmeifter und trotz der verhältnifsmäfsig grofsen Zahl von ihm hinterlaffener Gemälde — es follen über 150 zum Theil in coloffalem Mafsftabe gewefen fein — ift er doch als Maler heute völlig und mit Recht vergeffen. Seine Zeit ruhmte ihn befonders als Carricaturzeichner, ich vermag nicht zu fagen mit welchem Recht.

Dagegen fand er in der Architektur das Gebiet, auf dem er fpäter unbeftrittenen Ruhm erlangen follte. Freilich die erfte Arbeit, die Errichtung des Tabernakels unter der Kuppel der Peterskirche, ift ein erftaunliches Zeugnifs von Gefchmacklofigkeit und nur zu erklären als die übereilte und unreife Schöpfung eines noch nicht hinreichend architektonifch gefchulten Bildhauers.

Für die Geftaltung im Grofsen und Ganzen waren ihm die Ciborienaltäre der alten Kirche mafsgebend. Im alten St. Peter fchon hatte ein folcher an derfelben Stelle geftanden, gefchmückt mit zwölf gewundenen, fpätrömifchen Säulen. Wahrfcheinlich veranlafste die Ruckficht auf fie den Künftler, diefelbe unfchöne Form in Riefendimenfionen zu wiederholen. In diefen vier gewundenen Säulen und dem darauf ruhenden, vielfach gefchwungenen Baldachin mit feinen ehernen Gehängen und Franzen, feinen Engeln und Palmen zeigt fich ein vollftändiges Verkennen des architektonifchen Principes; die Bauformen find hier derfelben Sucht nach Bewegung und Abwechslung unterworfen, an der Bernini's Statuen kranken, wozu noch die gefchmacklofe Formengebung im Einzelnen wie im Umrifs des Ganzen kommt. Auch hat er fich verkehrter Weife verleiten laffen, den coloffalen Raum unter der Kuppel ausfüllen zu wollen und fo Formen, die nur für mäfsige Gröfse berechtigt find, willkürlich ins Riefenhafte gefteigert. Bekanntlich mufste der bis dahin einzig aus dem Alterthum erhaltene bronzene Dachftuhl der Pantheonsvorhalle das Material für diefes Werk hergeben, welches bei einer Höhe von etwa 29 Metern 186,000 römifche Pfund wiegt. Neun Jahre erforderte die Herftellung; nur mit Hilfe befonders conftruirter Mafchinen vermochte man die Säulencoloffe zu errichten; 10,000 Scudi (etwa 43,500 M.), fowie Sinecuren für zwei feiner Brüder wurden dem Künftler als Lohn; fchmeichelhafter aber war vielleicht für ihn noch der ftaunende Beifall der Zeitgenoffen, der diefe mifsrathene Arbeit als höchften Triumph der Kunft feierte.

Die Aufträge drängten fich von da an fo für Bernini, dafs die Ausführung der meiften ferneren Arbeiten den Schülern zufiel, fo zunächft die Decoration und die Bildfäulen der Vierungspfeiler im St. Peter, wo von feiner Hand nur die

Statue des Longinus ift, fo das Grabmal der Markgräfin Mathilde (1635) an einem Pfeiler des rechten Seitenfchiffes derfelben Kirche, wo ihm neben der Compofition des Ganzen in der Ausfuhrung nur der Kopf der Hauptfigur angehört. Die Markgräfin fteht in halbrunder Nifche über dem Sarkophag; die fonft fo häufigen Tugenden und Allegorien fehlen hier. Der Sarkophag felbft, von fteifen geradlinigen Formen, zeigt im Relief den Fufsfall Heinrich's IV. vor Gregor; über demfelben tragen zwei Genien die Infchriftstafel. Zu loben ift vor Allem die edle und wohl proportionirte Hauptfigur mit ruhig würdevollem Antlitz; die ausgeftreckte Rechte hält den Commandoftab, die linke Tiara und Schlüffel. Störend wirkt nur das auch hier nicht gut geworfene Gewand, welches namentlich in der Mitte des Körpers einen dicken Wulft bildet.

Gleichfalls feinen beften Arbeiten zuzuzählen ift die zeitlich jenem Grabmal naheftehende liebenswürdige Statue der heiligen Bibiana in der gleichnamigen Kirche, welch letzere er zugleich reftaurirte. Die Heilige ift in ziemlich natürlicher Stellung, in der Rechten eine Palme haltend, aufgefafst, ein Werk voll Anmuth und Einfachheit, nur erfcheint der Ausdruck des lieblichen Gefichtchens leer. Die Schilderung eines zarteren Seelenlebens lag eben aufserhalb der Grenzen von Bernini's Kunft. Die Gewandung ift forgfältig und mafsvoll behandelt, wenn auch natürlich malerifch berechnet.

Als Maderna, der Baumeifter des Langhaufes von St. Peter, im J. 1629 ftarb, wurde die Beendigung des von ihm begonnenen Palazzo Barberini Bernini übertragen, der fich den Schüler des Verftorbenen, Borromini, als ausführenden Architekten zugefellte. Nach Milizia gehört dem Bernini an diefem Palafte die Anlage der Treppen, wo er denn in der des weftlichen Flügels das Vorbild für die bei der fpäteren Barockkunft fo beliebten elliptifchen Grundriffe gegeben hätte; vor Allem aber ift die berühmte Hauptfaffade mit ihrer gewaltigen Mittelloggia und den beiden vorfpringenden Flügeln fein Werk; eine ebenfo grofsartig wirkende als verftändige Compofition, und Alles in Allem die bedeutendfte Faffade der gefammten römifchen Kunft vom 17. Jahrhundert bis auf unfere Tage.

Zwei Jahre vor dem Tode Urban's begann Bernini das erft mehr als vier Jahre fpäter vollendete Grabmal diefes Papftes in der Peterskirche (1642), ein Werk, für welches, wie für alle ähnlichen Arbeiten der Zeit, Michelangelo's Mediceergräber immer noch — freilich fehr umgedeutet — den leitenden Grundgedanken abgaben.

Immerhin mufs man aber doch zugeftehen, dafs in der Anordnung des Ganzen viel Selbftändiges und Neues fteckt, wie er uns denn auch in der Durchführung des Einzelnen hier mit einer Neuerung entgegen tritt, die mafsgebend für die Zeitgenoffen wurde, nämlich die Uebertragung des Rubens'fchen Schönheitsideals mit feinen maffigen Formen auf die Plaftik. Ueber dem Sarkophag erhebt fich die Statue des Papftes von Bernini's eigner Hand, ein Meifterwerk des Portraitfachs, individuell und charakteriftifch bis in jede Falte; zu den Seiten find die allegorifchen Geftalten der Gerechtigkeit und Liebe (caritas) gruppirt. Unter der Hauptfigur endlich fchreibt ein coloffales bronzenes Gerippe den Namen des Papftes auf eine Tafel. Diefe letztere Figur ift natürlich einfach eine künftlerifche Abfcheulichkeit; in folchem Mafsftabe im Mittelpunkte

feiner Compofiton hat vor ihm nie ein Künftler die Kehrfeite aller irdifchen Schönheit dem betrachtenden, Schönheit suchenden Auge aufzudrängen gewagt. Bernini aber war nicht der Mann, fich durch äfthetifche Bedenken zurückhalten zu laffen, wenn fich ihm Gelegenheit bot, feine Bravour zu entfalten.

Hatte Bernini bis dahin faft ausfchliefslich im Auftrage der Kirchenfürften und ihrer Nepoten gearbeitet, fo war doch fein Ruf fchon weit über die Grenzen Italiens gegangen. Die erfte Beftellung aus dem Auslande kam von Karl I. von England, der eine Büfte von fich wünfchte und als Vorbild dafür drei Bildniffe van Dyck's Hand, die den König von verfchiedenen Seiten zeigten, fandte. Eine Schulcopie diefes Bildes befindet fich heut im Schlofs Charlottenburg.

Die Ausführung eines fpäter beftellten entfprechenden Portraits der Königin, wurde durch den inzwifchen in England ausgebrochenen Bürgerkrieg verhindert. — Wie hoch man feine Arbeiten damals fchätzte, zeigt die Summe von 6000 Scudi (etwa 25,500 Mark), die ihm nicht nur von Karl, fondern auch von einem englifchen Grofsen für eine Büfte bezahlt wurde; ein Preis, der einzig dafteht in der Gefchichte.

1644 machte ihm Ludwig XIII. durch Cardinal Mazarin das Anerbieten der Ueberfiedelung nach Frankreich mit einem Gehalt von 12000 Scudi; er lehnte ab, zum Theil mit aus Rückficht auf das zwifchen ihm und dem damals noch lebenden Papft Urban beftehende vertraute Verhältnifs. Bald darauf änderten fich freilich, wenn auch nur für kurze Zeit, die Verhältniffe in Rom zu feinen Ungunften.

Für die Langhausfaffade des St. Peter hatte Maderna urfprünglich zwei Glockenthürme beabfichtigt und bei der Fundamentirung bereits auf fie Rückficht genommen; doch unterblieb nachher die Ausführung. Jetzt follte Bernini das Werk wieder aufnehmen: er entwarf Thurme von zwei Stockwerken mit unten korinthifchen, oben Compofit-Säulenordnungen und fpitz zulaufendem Dach, im Ganzen 177 röm. Fufs über die Attica der Faffade auffteigend, — die ausgeführt, die Wirkung von Michelangelo's Kuppel vernichtet hätten. Noch war der füdliche Thurm nicht gänz vollendet, als fich in der Faffade der Kirche Riffe zeigten. Anfangs fuchte man der Gefahr nach Ausfpruch einer Sachverftändigen-Commiffion durch Erleichterung des Thurmes und Verftarkung der Fundamente zu begegnen; doch der inzwifchen eingetretene Tod Urban's änderte die Sachlage. Den Gegnern des Kunftlers gelang es, von dem neuen Papft Innocenz X. den Befehl zum Abbruch zu erwirken, der fofort ausgeführt werden mufste (erft fpäter entftanden die heutigen kleinen Kuppelthürme). Ohne weiter zur Rechenfchaft gezogen zu werden, fah fich Bernini einfach zur Seite gefchoben; die Weifung zum Abbruch war gekommen, ohne dafs man ihn noch einmal gehört hätte. Innocenz fcheint eine perfönliche Abneigung gegen ihn gehabt zu haben; er liefs wenigftens den bisher Allmächtigen bei all feinen kunftlerifchen Unternehmungen unbefchäftigt.

Die zeitgenöffifchen Schriftfteller, fämmtlich Bewunderer Bernini's, fchildern das Verfahren Innocenz' als eine offenbare Ungerechtigkeit, zu der ihn zum Theil wenigftens Intriguen Borromini's bewogen hätten. Sie berufen fich dabei auf den fur Bernini günftigen Ausfpruch der oben erwähnten Commiffion. Diefe aber war Partei, einige ihrer Mitglieder, welche einft von Maderna zum Bau hinzuge-

zogen worden waren, hatten Bernini die Verficherung gegeben, dafs die alten Fundamente genügten, dabei hatte fich diefer dann beruhigt. Sie alfo konnten unmöglich Bernini fchuldig finden. Wahr ift allein, dafs Borromini die Seele der Oppofition war; als ausgezeichneter Conftructeur mochte er aber aus befter Ueberzeugung handeln; jedenfalls hat er der Sache felbft wefentliche Dienfte geleiftet. Wie weit bei ihm perfönliche Intereffen mit ins Spiel kamen, ift heut



Grabmal Papft Urban's VIII. im St. Peter.

nicht mehr zu beurtheilen. Jetzt trat er an die Stelle feines einftigen Lehrers; unter Innocenz ift er der tonangebende Architekt, wenn er auch am St. Peter nichts baute.

In die Zeit von Bernini's Ungnade fällt der Ausbau der Capella Cornaro in Sta. Maria della Vittoria zu Rom, deren Mittelpunkt die berühmte Gruppe der Verzückung der heil. Therefe bildet. Er felbft erklärte diefe Compofition für fein «am wenigften fchlechtes Werk», und demzufolge geniefst fie noch heute, freilich mit Unrecht, in Rom befonderen Rufes; man mufs fie vielmehr feinen verfehlteften Leiftungen zurechnen. «In hyfterifcher Ohnmacht, mit gebrochenem Blick auf einer Wolkenmaffe ruhend, ftreckt die Heilige ihre Glieder von fich, wäh-

rend ein lüfterner Engel mit dem Pfeil, d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe, auf fie zielt», fo befchreibt Burckhardt treffend die Arbeit. Und in der That hat trotz des frommen Titels die Kunft kaum etwas Widerlicheres als diefe h. Therefe aufzuweifen. Dazu herrfcht der wüftefte Manierismus im Einzelnen. Die Gewandung gleicht den Wolken, einzelne Falten fchneiden hier und da in das Fleifch ein, der Engel ift völlig verzeichnet, das eine Bein erheblich zu lang, fein Kopf geradezu gemein. Beide Geftalten find endlich von jener Halbreife, die ein Jahrhundert fpäter die Gemälde Boucher's fo widerlich macht. Dafs ein folches Werk mit der ganzen Virtuofität der Technik Bernini's vorgetragen ift, erhöht freilich die finnliche Wirkung, läfst aber die Fehler, wenigftens für das moderne Auge, nur um fo greller hervortreten. —

Zu den in ihrer Zeit bewundertften Leiftungen Bernini's gehören feine Brunnenanlagen. Während man fich bis dahin verftändiger Weife für den Entwurf eines Springbrunnens mit der gefälligen Zufammenftimmung des architektonifch-decorativen Gerüftes und des fpielenden Wafferftrahles begnügt hatte, ftellte er den Satz auf, dafs in der Compofition jedes Kunftbrunnens ein beftimmter Gedanke zum Ausdruck kommen müffe; den rein decorativen Aufbau, in dem noch Maderna fo Unübertreffliches in den beiden Brunnen auf dem Petersplatze geleiftet, verwarf er. Es ift das ganz im Sinn der Barockzeit gedacht, die in allen ihren Productionen nach möglichftem Gedankenreichthum ftrebt: man braucht nur an die vielfachen Allegorien zu denken, deren Ueberfülle und Dunkelheit oft bei den Compofitionen jener Periode eigene Commentare nöthig macht.

Als Innocenz die Abficht ausgefprochen, auf der Piazza Navona einen Springbrunnen zu errichten, reichte auf Wunfch des Fürften Ludovifi, eines päpftlichen Nepoten, Bernini ein Modell ein, ohne feinen Namen zu nennen. Der Papft erkannte zwar fofort die Hand des Meifters, war aber fo befriedigt von der Arbeit, dafs er die Ausführung befahl: Auf einer ausgehöhlten Felsmaffe erhebt fich ein antiker Obelisk; an den vier Ecken des Felfens find die vier damals bekannten Erdtheile in Geftalt ihrer Hauptflüffe gruppirt, jeder mit einem ihn charakterifirenden Attribut. Die Ausführung wurde gröfstentheils den Schülern überlaffen. (Der Nil von A. Fancelli, der Ganges von Claude Adam, die Donau von Andrea Lombardo, der Rio della Plata von Fr. Baratta.) Hervorzuheben ift namentlich die glückliche Umrifslinie des Ganzen, aber auch die einzelnen Figuren find höchft achtbare Leiftungen, wennfchon fie meiner Meinung nach nicht das begeifterte Lob verdienen, welches noch Canova ihnen zollte. Ein höchft gefälliges Werk, an dem namentlich die Hauptfigur ein glücklicher Wurf zu nennen, ift ferner der Brunnen auf Piazza Barberini, plump und gefchmacklos dagegen der auf dem fpanifchen Platze, ein finkendes Schiff, die «barcaccia», das fchlechte Schiff, wie der römifche Volkswitz ihn zweideutig getauft. — Spätere Fontainenbauten zeigen Bernini fchon völlig dem «genre rocaille» huldigend, vergl. G. B. Falda, Le fontane di Roma. Roma 1691, namentlich Bd. II, Tafel 18 u. 28.

Der Tod Innocenz' und die darauf folgende Thronbefteigung des Cardinals Chigi (Alexander VII. 1655—1667), des begeifterten Gönners von Bernini, führten diefen in feine frühere Stellung als Haupt der Bauhütte von St. Peter zurück; aufserdem ernannte Alexander ihn zu «feinem und der päpftlichen Kammer Architekten», eine

Stellung, die er gegen die fonftige Sitte auch unter den nachfolgenden Päpften behielt. Die Einleitung der nun beginnenden grofsartigen Bauthätigkeit machte die Reftauration der von Rafael erbauten Capella Chigi in Sta. Maria del popolo zu Rom und die Ausführung der beiden dort noch fehlenden Gruppen des Habakuk und des Daniel, an denen freilich neben Rafael's klaffifchem Jonas durchaus nur das Verkehrte der Berninesken Richtung hervortritt.

Es folgt Bernini's gröfstes Werk, welches allein fchon ihm den Namen eines ausgezeichneten Künftlers fichern würde, die Colonnade des St. Peter, mit der er der unbedeutenden Faffade Maderna's den gröfsten Dienft leiftete. Schon Michelangelo hatte eine ähnliche Anlage, den Vorhöfen der alten Bafiliken entfprechend, beabfichtigt. Die Dimenfionen mufsten natürlich dem Ganzen entfprechend fchon von Haus aus unübertroffen grofs werden. Bernini wufste dabei noch durch einzelne künftlerifche Täufchungen und gefchickte Ausnutzung des Terrains die Wirkung derfelben zu erhöhen. Das ziemlich ftarke Anfteigen des Bodens benutzend führte er in fpitzen Winkeln von der Kirche aus zwei Galerien gegen den Platz, an die fich die beiden elliptifchen Colonnadenarme legen. Dadurch wird das Auge in feiner Berechnung getäufcht.. Unvermögend, die gerade Linie der Entfernung zu fchätzen, nimmt es die Breite (550 m.) des fcheinbar runden Platzes auch als Längendurchmeffer an. Ebenfo läfst das Steigen des Bodens, welches zu controlliren man durch die einwärts fpringenden Flügel verhindert ift, auf eine gröfsere Entfernung der Faffade fchliefsen und fie daher um vieles impofanter erfcheinen, als fie wirklich ift. So wenig derartige Hilfsmittel principiell zu billigen find, fo läfst fich doch nicht verkennen, dafs für diefen befonderen Zweck der Grundrifs gar nicht glücklicher componirt werden konnte. Auch find die Verhältniffe mit grofsem Gefchick der Faffade angepafst, und feinfühlig hat er die riefigen Halbfaulen derfelben von den kleineren Säulen der Colonnade durch die beiden langen Corridore mit ihren Pilaftern getrennt. Vier Reihen von zufammen 88 Pfeilern und 284 dorifchen Säulen aus Travertin (die äufseren, proportionell dem Wachfen der Curven mit gröfserem Durchmeffer) bilden drei bedeckte Gänge in der Gefammtbreite von 17,5 m. bei einer Höhe von 20 m. Die 162 Heiligen von 5 m. Höhe, welche die Dachbaluftrade fchmücken, find decorative Arbeiten der Schule. Ein dritter Colonnaden-Flügel, der der Kirche gegenüber den Platz abfchliefsen follte, wie alte Stiche ihn überliefert haben, ift nicht zur Ausführung gekommen. Alles in Allem betrachtet, hat Bernini hier ein Werk gefchaffen, welches den weiten Raum vor der Peterskirche zu dem fchönften Platze der Welt macht, ein würdiger Anhang zu Michelangelo's Wunderbau, trotz der vielfach gefchmacklofen Einzelheiten. Vollendet wurde das Ganze erft unter der Regierung des zweitfolgenden Papftes Clemens' X.

Gleichzeitig mit dem Colonnadenbau ift die Errichtung der Scala regia des Vatican, einer Prachttreppe, welche die Verbindung der Kirche mit dem päpftlichen Palafte herftellte, und zu gleicher Zeit bei feierlichen Staatsactionen zum Aufgang diente. Ein beneidenswerther Reichthum von Ideen und Hilfsmitteln fpricht auch aus diefem Werke. Der Bauplatz war fo ungünftig als nur möglich; alte fchräg gegen einander laufende Mauern mufsten benutzt werden, die Höhe ift durch wichtige, darüber liegende Räume bedingt; aber gerade in der Ueberwindung diefer

Schwierigkeiten war Bernini, mit Anwendung ähnlicher Mittel wie bei der Colonnade, äufserft glücklich. Freiftehende Säulen von barock-ionifcher Ordnung tragen das reichgegliederte Tonnengewölbe der Decke. In dem Mafse, wie die Seitenwände näher gegen einander rücken, verkürzen fich die Intercolumnien und treten die Säulen näher an die Mauer heran, fo dafs die von Anfang an fchmalen Nebenfchiffe am Ende zu einer Breite von nur wenigen Zollen zufammenfchrumpfen, ohne dafs der Auffteigende bei oberflächlicher Betrachtung fich deffen bewufst wird. Man glaubt vielmehr beim Betreten der Treppe an eine naturgemäfse perfpectivifche Verkürzung; der Raum erfcheint alfo grofsartiger, als er in Wirklichkeit ift. Erwägt man, was Alles dem Bau entgegenftand, fo wird man die Art, wie hier Bernini feine Aufgabe gelöft, wie er vor Allem der Treppe das hier fo fchwer zu gewinnende Licht zugeführt, für meifterhaft erklären. Die Phantafie des fähigften Architekten hätte daran erlahmen können. Die Reiterftatue des Kaifers Conftantin auf dem erften Treppenabfatz ift dagegen eine durchaus theatralifche, höchft mittelmäfsige Leiftung, die nur ftörend in der fchönen architektonifchen Umgebung wirkt.

Als drittes Werk derfelben Zeit auf demfelben Bauplatze reiht fich die fogenannte Catedra di S. Pietro an, ein coloffales Gerüft von vergoldeter Bronze in der Apfis der Kirche, welches den angeblichen Bifchofsftuhl des Apoftels umfchliefst. Bei gewaltigen Abmeffungen ift das Ganze eine wild phantaftifche Compofition, in die das Auge nur mit Mühe einige Ordnung bringt. Unten beginnt fie mit den freiftehenden Statuen der vier Kirchenväter als Träger des Aufbaues und fchliefst oben als Wanddecoration unt ein Ovalfenfter; roh und häfslich in jeder Linie. — Endlich rührt auch von ihm die Marmorbekleidung der Pfeiler der Kirche fowie das Marmormofaik des Fufsbodens — freilich aus fpäterer Zeit — her. An den Pfeilern ftört die kleinliche Zeichnung die ruhige Wirkung der Maffen, denn ftatt das Auge auf das Ganze zu leiten, wird es an die Einzelheiten gefeffelt. Auch ift die Farbenftimmung fchwerlich im Sinne Michelangelo's gedacht. Das Fufsbodenmofaik ift gleichfalls eine ziemlich werthlofe Leiftung, die in fich nicht befonders fchön, dem architektonifchen Gerüfte des Aufbaues gar keine Rechnung trägt. — Neben diefen Arbeiten läuft eine ganze Reihe mehr oder minder bedeutender Werke für Päpfte und Private hin. Erwähnt fei davon nur als das wichtigfte die Erbauung des in den letzten Jahren Innocenz' X. begonnenen Palaftes Ludovisi (Palazzo di Monte Citorio). Das Streben, originell zu fein, trieb Bernini hier, die Faffade vier Mal in ftumpfen Winkeln zu brechen, fo dafs die Front des an und für fich grofsen Gebäudes, indem fie fich nach den beiden Enden zu vom Auge entfernt, noch gröfser erfcheinen foll, als fie wirklich fchon ift. Wichtig wird diefer Bau fur die Gefchichte des Verfalls dadurch, dafs fich hier in der ftrengen Architektur zum erften Male und noch fchüchtern die Anfänge des berüchtigten »genre rocaille« an den Fenfterbrüftungen zeigen.

Mitten unter diefen Werken traf den Künftler ein erneuter Ruf nach Frankreich. Von den von franzöfifchen Architekten entworfenen Plänen für den Ausbau des Louvre wenig befriedigt, hatte Colbert diefelben nach Rom gefandt, um fie dem Gutachten dortiger Künftler zu unterbreiten und diefe zu Entwürfen zu veranlaffen.

Erst nachdem man vor mehreren Thüren ohne Erfolg angefragt, wandte man fich an Bernini, der eine Skizze lieferte, die zwar auch nicht ganz gefiel, aber doch zu weiteren Verhandlungen führte, in deren Verlauf Ludwig XIV. in einem eigenhändigen Briefe (11. April 1665) den Künftler aufforderte, nach Paris zu



Brunnen auf Piazza Navona. Rom.

kommen, um nach erzielter Verftändigung über den Plan die Ausführung felbft einzuleiten. Ein achtundfechzigjähriger Greis, brach Bernini in Begleitung feines zweiten Sohnes Paolo, feines Lieblingsfchülers, des Architekten Mattia de' Rossi, und eines Gehilfen auf. Die Reife glich dem Triumphzuge eines Fürften; der Grofsherzog von Toscana und der Herzog von Savoyen überboten fich in Auf-

merkfamkeiten gegen den Künftler. An der franzöfifchen Grenze erwarteten ihn die Behörden, die einzelnen Städte fandten ihm Deputationen entgegen. Ein befonderer Abgefandter des Königs, der aus Pouffin's Leben bekannte Herr v. Chantelou, ging ihm eine Strecke Weges entgegen und geleitete ihn zum Hôtel Frontenac, wo fein Abfteigequartier bereitet war. Der König felbft empfing ihn mit ausgefuchter Höflichkeit. Bernini ging nun unverzüglich an die Ausarbeitung eines neuen Entwurfes für den Louvre, der den ungetheilten Beifall des Königs gewann, worauf Ludwig felbft feierlich den Grundftein zu dem Flügel der Kirche S. Germain l'Auxerrois gegenüber legte. Gleichzeitig entftand eine Büfte des Königs. Während Bernini fo am Hofe die gefuchtefte Perfönlichkeit war, man fich um ihn drängte, feine Bemerkungen von Mund zu Mund trug, Moden à la Bernini erfand, war doch bereits die nationale Eiferfucht der Franzofen erwacht, die Lescot's Bau auch von einem Franzofen zu Ende geführt fehen wollte, und dies mit um fo gröfserem Rechte, als ein Entwurf Claude Perrault's (fiehe deffen Biographie) Bernini's Plan weitaus an Gefchmack und Schönheit übertraf. Im Herbft noch kehrte Bernini, vom Könige in verfchwenderifcher Weife belohnt, nach Rom zurück. Bald nach feiner Abreife wurde der Bau des Louvre unterbrochen, den erft Perrault nach eigenen Plänen weiterführte.

Im Jahre 1667 ftarb der bauluftige Alexander. Sein Grabmal im St. Peter, von der Hand Bernini's bezeichnet einen wefentlichen Rückfchritt gegen das Urban's. Der Künftler ging in dem beftändigen Ringen nach neuen Ideen zu Grunde. Auf einem Teppich von ficilianifchem Jafpis erhebt fich über einer niedrigen Thür, die zu Nebenräumen führt, der Sarkophag, auf dem die Marmorgeftalt des Papftes kniet. Aus den Falten des Teppichs fahren, wie durch ein plötzliches Ereignifs erfchreckt, vier weibliche Allegorien heraus, zum Theil find fie noch zur Hälfte in dem Teppich verwickelt. Ueber der Thür aber fchwebt unter der Decke hervor ein vergoldetes Gerippe mit dem Stundenglas. Die Compofition des Ganzen wie die meiften Einzelheiten find aller Schönheit bar, felbft die Statue des Papftes wird von früheren Arbeiten der Art übertroffen. Die affectirten Bewegungen der Nebenfiguren mit ihren überquellend reifen Formen zeigen, wie weit Bernini's äfthetifches Gefühl fich bisweilen verirren konnte. — Ebenfo wenig wahren Werth, wie das Grabmal Alexander's, hat die letzte grofse, einft vielbewunderte Arbeit des greifen Mannes, die Engel mit den Marterwerkzeugen auf der alten Brücke des Hadrian. Freilich find diefelben, bis auf den mit der Kreuzesinfchrift, von feinen Schülern ausgeführt, allein diefer eine fowohl als zwei weitere zu demfelbem Cyklus gehörige jetzt in S. Andrea delle Fratte befindliche von Bernini's Hand, welche der Papft für zu gut erklärte, um den Unbilden der Witterung ausgefetzt zu werden, zeichnen fich nur durch gröfseres technifches Gefchick vor den anderen aus. Zum Theil in den Naturgefetzen nach unmöglichen Stellungen kokettiren diefe füfslächelnden, übereleganten Geftalten in ihren flatternden Gewändern mit den Werkzeugen des Leidens. Die heilige Therefe hatte, aller Würde bar, immer noch etwas finnlichen Reiz; auch der ift hier ins Fratzenhafte verkehrt. Aus den Gewändern ift die natürliche Anordnung der Falten ganz verfchwunden; völlig unmotivirt, hier ftark gebaufcht, dort flach anliegend, bisweilen in das Fleifch einfchneidend umflattern fie die Geftalten.

Die Flügel der Engel gleichen am ehesten zerzausten Geierschwingen. Die Richtung der Berninesken Kunst auf Leben und Bewegung um jeden Preis feiert hier wahre Orgien. — Dafs er dagegen, wenn der Gegenstand ihn zum Mafshalten zwang, bis in die letzte Zeit hinein Tüchtiges leisten konnte, man also nicht unbedingt von einem Sinken seiner künstlerischen Fähigkeiten sprechen darf, beweist die aus der Regierung Clemens' X. 1670—1676 stammende Statue der sterbenden heiligen Ludovica Albertoni in S. Francesco a Ripa, die seinen besten Werken zuzuzählen ist. Während derselben Regierung entstand das Tabernakel in der Sakramentskapelle der Peterskirche. Es ist dies ein kleiner Rundtempel aus vergoldeter Bronze und Lapis lazuli von ziemlich reinen aber doch nüchternen Formen, für den der Tempietto des Bramante im Klosterhofe von S. Pietro in Montorio zu Rom das Vorbild abgegeben. Die beiden anbetenden lebensgrofsen Engel von vergoldeter Bronze in derselben Kapelle zeigen den vollsten Engelbrückenstil. — Ein Salvator über Lebensgröfse in halber Figur, als Geschenk für die Königin Christine von Schweden bestimmt, die zu seinen eifrigsten Bewunderern gehörte, im achtzigsten Jahre begonnen, war des Meisters letztes Werk. Noch immer führte die Hand, nun schon über siebenzig Jahre, den Meifsel, noch war seine Kraft nicht erlahmt, noch beseelte ihn der fruhere Schaffensdrang, als er in seinem zweiundachzigsten Jahre von einem schleichenden Fieber befallen wurde, welchem ein Schlaganfall folgte, dem er am 28. November 1680 erlag. Sein Grab ist in Sta. Maria maggiore.

Will man Bernini's kunstgeschichtliche Bedeutung verstehen, so mufs man sich zunächst den Unterschied klar machen, der zwischen den Kunstidealen seiner Zeit und denen der vorhergehenden Perioden besteht. Der Grundzug der ganzen christlichen Kunstentwickelung von den fruhesten Zeiten an bis zur höchsten Blüthe im 16. Jahrhundert ist der, dafs der Gedanke, der dem Künstler vorschwebende geistige Gehalt, nach dem rechten Ausdruck sucht, bis sich in Michelangelo's Werken die Idee mit dem vollendetsten, oft bis zu ergreifendem Pathos gesteigerten Ausdruck vermählt. Der bestechende Reiz, den gerade diese letztere Seite des grofsen Meisters auf die Mit- und Nachwelt ausübte, liefs das Zünglein der Waage nunmehr nach der entgegengesetzten Seite umschlagen. Der ethische Gehalt trat zurück gegen die äufsere Erscheinungsform; Pathos und Effect wurden die Ideale, denen man nachstrebte. Die Traditionen der Schule sicherten den Bildhauern die völlige Herrschaft über alles Handwerkliche ihrer Kunst, und diese ihre Glanzseite sollte nun auch in das rechte Licht treten; das aber war ungleich wirkungsvoller zu erreichen bei malerisch bewegten Darstellungen, als beim Schildern des ruhigen Seins, dem bisherigen Ideale der Plastik. Dieser Entwickelungsmoment fällt zeitlich zusammen mit dem Einflufs der Gegenreformation auf die Kunst, wie er in der Biographie Murillo's eingehend gewürdigt ist. Nur fehlt den Italienern der feurige Glaubensfanatismus der Spanier, der auch die Legende der heiligen Theresa mit einem Anflug von Adel umkleidet; in dem Italien des 17. Jahrhunderts — dem Lande der Cicisbei — nimmt die ganze Richtung eine bedenkliche Wendung in's Sinnliche. Und dieser Zug ist es, der, bewufst oder unbewufst, Bernini zu seinem Naturalismus führt, der sich in der unübertrefflichen Wiedergabe des Individuums,

in Erfcheinung und Kleidung, bei Portraitbildern von feiner fchönften Seite zeigt in den übertriebenen Muskeln feiner männlichen Körper aber, in den üppigen Fleifchmaffen feiner Allegorien der fpäteren Zeit, oder in den unreifen Geftalten mancher weiblichen Heiligen, vor Allem in feinen Engeln mit den halb lüftern, halb coquett blickenden Köpfen feine wahre Herkunft verräth. So fehr Bernini die Natur als Lehrmeifterin aufftellte, fo wenig Verftändnifs zeigte er für den Geift ihrer Gefetze. Nicht ihr nachzufchaffen, fondern über fie zu triumphiren war fein Streben. Das Hinauswollen über die Natur öffnet aber der Unnatur das Thor. Dazu kam ein anderer Wahn, den er in feinem Lehrfatze: »Chi non esce talvolta della regola, non la sopera mai« öffentlich ausfprach, und mit dem er nur zu leicht alle Ausfchreitungen rechtfertigen konnte. Die Gunft aber, in der er am Hofe fo vieler Päpfte ftand, war nur zu fehr geeignet die gefährlichen Difpofitionen feiner Begabung noch weiter zu bilden. Voll lebhafter Phantafie und fchneller Auffaffung, reich an allerlei Hilfsmitteln des Augenblicks, fchreckte er vor keiner Schwierigkeit in der Ausübung feiner Kunft zurück, und der allgemeine Beifall beftärkte ihn auf feiner Bahn. Die Art feiner Ausführung, in der er vor Allem einen pikanten Reiz erftrebte, war neu und hatte für einen fchon verdorbenen Gefchmack etwas fehr Beftechendes, fo dafs feine Behandlung des Materials bald Mode wurde, der ein Jahrhundert lang die gefammte Bildhauerkunft folgt; was Wunder wenn er, von raftlofem Drange befeelt, bald auch auf neue Compofitionsweifen verfiel, oder richtiger die fchon in feinen Jugendwerken angedeutete Richtung auf das rein Malerifche mit aller Entfchiedenheit weiterführt. — Für das fchnelle Umfichgreifen feiner Neuerungen aber ift feine Stellung als Mittelpunkt aller künftlerifchen Unternehmungen des Hofes nicht zu unterfchätzen. Nicht nur hing der gröfste Theil der Künftler äufserlich von ihm ab, fondern die fämmtlichen Schulproducte, welche fo fehr jede Individualität verloren haben, dafs man die einzelnen Meifter unmöglich noch erkennen kann, zeigen, wie grofsen Einflufs er auch geiftig und künftlerifch auf fie ausübte.

Während das Leben der Meifter der älteren und der goldenen Zeit ein allmäliges Wachfen und Ausreifen darbietet, fo dafs wenigftens ihre Hauptwerke fich zwingend eines aus dem andern entwickeln laffen — welchen Zufammenhang darzulegen, den Hauptreiz für den Biographen bietet — ift dies bei den Meiftern des Verfalls, vor Allen bei Bernini nicht der Fall. Früh zur vollen Entwickelung feiner Kräfte gelangt, bleibt bei ihm alles Kunftfchaffen mehr äufserlich; die Aufgabe packt nicht mehr den ganzen Mann; es wäre ihm unmöglich, fich lange geiftig mit derfelben abzumühen; der Grad ihrer Löfung hängt lediglich von der zufälligen Difpofition ab. Daher die Ungleichmäfsigkeit der einzelnen Arbeiten. Gilt es ihm doch überhaupt gar nicht in erfter Linie »Schönes« zu fchaffen — von der Vertiefung des Gegenftandes, wie ihn die altere Kunft bietet, ganz abzufehen —; fein Sinn ftand auf Bewältigung gewaltiger Maffen, die den Sieg feiner Technik verherrlichen follten, und auf dem Vorführen »neuer« Gedanken; und in dem Ringen nach dem noch nicht Dagewefenen verliert fich fein reiches Talent. Lebendige Phantafie, Reichthum und Mannigfaltigkeit in feinen Erfindungen, der Befitz der mächtigften Mittel und vollftändige Herrfchaft über das Material find ihm zu eigen, aber das feinere Gefühl fur



Die Colonnaden des Petersplatzes in Rom.

Schönheit und Adel der Geſtalt geht ihm ab. So oft er ſich daher über den Durchſchnitt ſeiner gewöhnlichen Leiſtungen erhebt, geſchieht dies nicht infolge einer inneren Kraftanſtrengung, ſondern bleibt immer mehr zufällig.

Trotz ſeines fleiſsigen Studiums nach der Antike blieb er unberührt von dem Geiſte derſelben; ſo ſehr er die einzelnen Arbeiten ſchätzte und z. B. zuerſt im Pasquino die goldene Zeit erkannte, ihn drängte es in andere Bahnen. Es iſt oft geſagt worden: Bernini hat für die Sculptur gethan, was Pietro da Cortona für die Malerei ſeiner Zeit und, könnte man hinzufügen, Borromini für die Architektur gethan: alle drei verwarfen die Berechtigung des ruhigen Seins in der Kunſt und ſuchten ſie durch eine oft bis zum Abgeſchmackten geſteigerte Bewegung zu erſetzen. Man vergleiche in dieſer Beziehung Cortona's beſte Arbeit, die Fresken im Hauptſaal des Palazzo Barberini, Borromini's Thurm von S. Ivo alla Sapienza und Bernini's Engel auf der Engelsbrücke unter einander.

Sucht man nach Vorbildern Bernini's in der vorhergehenden Kunſtgeſchichte, ſo wird man namentlich für die Köpfe der weiblichen Heiligen und Engel an Correggio erinnert. Wir finden hier denſelben Geſichtsſchnitt mit dem etwas zugeſpitzten Oval, dieſelbe Mund- und Naſenbildung, kurz dasſelbe »niedliche Geſichtchen«. In ſeinem reiferen Alter wirken die Niederländer auf ihn ein, und nun gefällt er ſich nicht ſelten, ſchlaffe, fettquellende Fleiſchmaſſen namentlich an ſeinen weiblichen Körpern zur Schau zu ſtellen. Bei den männlichen Geſtalten ſucht er die Schönheit in einer ſtarken Muskulatur — er glaubte dabei wohl Michelangelo's Wege zu wandeln — die freilich auf die Geſetze der Anatomie durchaus nicht ängſtlich Rückſicht nimmt. Die blaſenartigen Erhebungen, mit denen er ſeine Körper bedeckt, ſitzen nur ungefähr an der Stelle, wo die Natur den entſprechenden Muskel will, und haben auch nur ungefähr die Form desſelben. Für das, was den menſchlichen Körper erſt lebensfähig macht, das Ineinandergreifen der einzelnen Muskeln findet ſich bei ihm wenig Verſtändniſs. Wo es ihm nöthig ſcheint, ſchafft er zur Erhöhung der Wirkung auch wohl neue Formen. So z. B. wird es ihm faſt zur Regel, bei männlichen Sculpturen an der äuſseren Seite des Schienbeins den anticus tibialis in einer Weiſe zu betonen, daſs er ungefähr denſelben Eindruck macht wie ein zweiter Schienbeinknochen; eine Unmanier, der die ganze Schule folgte, ſo daſs nur ein Bruchtheil der männlichen Heiligen in den Kirchen Roms aus dieſer Periode davon verſchont iſt. Oft iſt die Behandlung des Fleiſches in ſeinen jugendlichen Idealgeſtalten gerügt worden; nicht mit Unrecht hat man dieſelben mit Wachsfiguren verglichen; ſo ſtarr und leblos erſcheint der übertrieben glatt gearbeitete Marmor. Die Zeit freilich ſah darin gerade die Straffheit der Form, wie ſie dem eben zur Mannbarkeit heranreifenden Alter eigen und fand ſo groſsen Reiz in dieſer uns heut widerlich erſcheinenden Auffaſſung, daſs ſie bis zum Beginn der neuen Zeit die herrſchende blieb. — Für die Gewandung der Ideal-Geſtalten endlich wählte er mit Vorliebe dünne ſeidene Stoffe, die in zahlloſe kleine, gänzlich unmotivirte Falten zerknittert ſind, während das Ganze nicht ſelten als im Winde flatternd gedacht iſt, ſo daſs es neben dem Körper groſse bauſchige Theile bildet. — An Stelle des Hauptgeſetzes aller Plaſtik, des Geſchloſſenſeins der Gruppe in ſich, tritt auch hier die Bewegung — und welche Bewegung! Alles muſs in Affect gerathen;

die Tugenden an den Gräbern der Päpfte wie die Heiligen würden Bernini in der ihnen naturgemäfsen Ruhe langweilig erfcheinen, fo gebehrden fie fich denn oft, als wenn hinter ihnen ein verborgenes Marterwerkzeug wirkte. Bei Algardi haben die begleitenden Figuren noch die ruhige untergeordnete Stellung, die ihnen zukommt, bei Bernini erfcheinen gerade die Nebenfiguren in der geräufchvollften Weife aufgeregt. Er erinnert darin an Caravaggio's Art. Welch himmelweiter Unterfchied zwifchen der andachtsvollen Ruhe der Geftalten auf den Werken der Quattrocentiften und dem lümmelhaften Benehmen derfelben bei Bernini!

Eine folche Auffaffung aber fand in der Kunft Raum, während fich gleichzeitig im Leben das fteiffte Etiquette-Wefen herausbildete. Es erklärt fich dies nur fo, dafs man bei allem in der Kunft angeftrebten Naturalismus, der den Sitten der Zeit entfprechend zu mafsvollen Geften führen follte, doch das »Bewegtfein« der Geftalten deshalb als das Ideal anfah, weil fich natürlich die Virtuofität des Künftlers um fo entfchiedener zeigen konnte, je complicirter die Stellung der Figuren war. Virtuofenthum und Kunft aber fah das 17. Jahrhundert als ein und dasfelbe an. Am Geniefsbarften erfcheint Bernini daher da, wo der Gegenftand felbft die Bewegung ausfchliefst; in den Hauptperfonen der Grabmäler (Portraits oder Idealbildungen) und bei einzelnen Heiligengeftalten (Sta. Bibiana), befonders wenn er fie im Moment des Todes, wo der Affect nothgedrungen vorüber, darftellt (beata Lodovica Albertoni und der heilige Sebaftian in der gleichnamigen Kirche vor Porta San Sebaftiano, den Giorgini nach des Meifters Modell ausführte).

Von feiner beften Seite zeigt fich der Meifter in feinen Porträts. Hier fteht er, wenn man ihm die Berechtigung der naturaliftifchen Darftellungsweife einmal zugefteht, unübertroffen in lebensvoller und zugleich grofsartiger Auffaffung da. Namentlich nach der letzten Seite hin verdient er ungetheilte Bewunderung. Wie ein Heroengefchlecht erfcheinen uns feine in Wahrheit doch oft recht kleinlichen Päpfte und Prälaten. Hier konnte er auch feine ftaunenswerthe Technik am beften verwenden; fein Meifsel weifs den Marmor faft lebendig zu machen, in den Gewändern fchildert er jeden Stoff aufs fchärffte.

Als Architekt pries er die Werke der Griechen als feine Vorbilder. Es verlohnte der Mühe, zu unterfuchen, wie viele davon vor den Forfchungen von Stuart und Revett in der Architektenwelt bekannt waren; jedenfalls mehr, als man gewöhnlich annimmt, denn Bernini war fich z. B. deutlicher Unterfchiede zwifchen griechifchen und römifchen Architekturen bewufst. An beiden aber war ihm nicht fo fehr die Gefammtform als die Einzelbildung muftergiltig; mit Recht, denn die in feiner Zeit bekannten Bauten des Alterthums waren Werke der Repräfentation und des Cultus, die nur eine irregehende Gefchmacksrichtung den praktifchen Forderungen des modernen Lebens aufzwingen konnte. Bernini aber gerade war der Erfte — und das allein würde feinen Namen unvergänglich machen — der auf architektonifchem Gebiet jene Neuerungen einführte, unter deren Einflufs nicht nur wir noch ftehen, fondern die in der Privatarchitektur mafsgebend für alle kommenden Zeiten bleiben dürften: Er zuerft betonte die Behaglichkeit des Bewohners, die höchfte Ausbildung des Wohnlichen oder, um ein modernes Wort zu gebrauchen, »des Comforts«, als die wichtigfte Aufgabe der Privat-Architektur. Das Schöne müffe ein Bündnifs mit dem Prak-

tifchen eingehen; das höchfte Streben müffe fein, bei der Durchbildung des Bauprogrammes etwa entgegenftehende Hinderniffe zum Vortheil für die Anlage auszunutzen; ein Satz, der nach feinem Vorgange heut in jedem Atelier gelehrt wird, den er aber zuerft ausgefprochen und vielfach — nur die Scala regia fei erwähnt — praktifch illuftrirt hat. Die Menge des von ihm Gefchaffenen, die Haft in der es gefchah, macht auch hier ftarke Ungleichheiten zwifchen den einzelnen Leiftungen erklärlich; die befferen unter denfelben, vor Allem feine drei oben näher befprochenen Hauptwerke aber zeigen ihn im Befitz grofsartiger Mittel in der Dispofition von Grundrifs und Aufbau, Mittel, die nicht immer vor der Goldwaare des neugriechifchen Tektonenthums beftehen werden, die aber ihrer Wirkung auf jeden unbefangenen Betrachter gewifs find. Aus all feinen Werken fpricht ein echt monumentaler Sinn: nie wird er kleinlich, und diefes fein Vorbild ift es wohl hauptfachlich, welches in der italienifchen Barockkunft den Sinn für imponirende Verhältniffe bis in den tiefften Verfall hinein wach hält. Man wird nur gerecht fein, wenn man bei feiner Würdigung als Architekt von der unreifen Jugendarbeit, dem Tabernakel in St. Peter, abfieht, ftatt es, wie fo gern gefchieht, zum Ausgangspunkt der Beurtheilung zu machen.

Wie gut fich bei ihm auch an kleineren Werken ein feinerer Schönheitsfinn mit der Tendenz für das Malerifche verband, zeigt fein anmuthiges Kirchlein S. Andrea auf Monte Cavallo vom Jahre 1678, eine Kuppelkirche von elliptifchem Grundrifs, deren innere Decoration durch die prächtig farbige Incruftation mit edlen Steinarten bedingt ift. Freilich eins wird man auch bei ihm, wie bei allen Barockmeiftern, vergeblich fuchen, den Reiz der Detailbildung, und die Schönheit des einzelnen ornamentirten Gliedes, Gebiete, auf denen von allen Bauftilen der Welt die Frührenaiffance das Höchfte geleiftet. Was man aber innerhalb der Ideale der Barockkunft bei weifer Befchränkung der Mittel leiften kann, das hat Bernini in einer Weife gezeigt, welche ihm felbft die Anerkennung feines gröfsten Gegner's, Winckelmann's, ficherte.

Von den zahlreichen Schülern feien nur erwähnt als Architekten: Borromini (nur kurze Zeit), Mattia de' Roffi, Carlo Fontana, Gio. Bat. Contini; als Bildhauer: Fr. Quesnay, Giulio Finelli, Francesco Mocchi, L. Morelli, G. Ant. Fancelli, Stef. Speranza, Andrea Bolgi, G. Ant. Mari, Giulio Cartarè, Matteo Buonarelli und Giorgini; es find dies die Männer, die zumeift dazu beigetragen, der Stadt Rom ihren heutigen Gefammtcharakter zu geben.

Die Zahl der von ihm felbft ausgeführten Arbeiten ift aufserordentlich grofs; Baldinucci, der genau unterrichtet fein konnte, nennt abgefehen von den architektonifchen Schöpfungen und den Gemälden 34 Marmorbüften, 1 Büfte in Silber, 3 in Bronze, 43 Statuen und Gruppen in Marmor und 14 Statuen in Bronze. Hierzu kommen die ungezählten Werke, welche die Schüler unter feiner Aufficht und gelegentlich auf feinen Namen hin fchufen.

LXXXII—LXXXIV.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO.
ANTONIO CANALE GEN. CANALETTO.
BERNARDO BELLOTTO GEN. CANALETTO.
POMPEO BATONI.

Von

J. E. Weſſely.



Giovanni Battista Tiepolo.

Geb. in Venedig um 1693; geſt. in Madrid 1769.

Mit der glanzvollen und vornehmen Erſcheinung der lebensſreudigen Lagunenſtadt ging auch die Kunſt im 16. Jahrhunderte gleichen Schritt. Eine geſunde Sinnlichkeit, eine heitere Pracht in Farbe und Anordnung leuchten uns aus den Werken der Hauptkünſtler der venezianiſchen Schule entgegen. Es konnte nicht fehlen, daſs ihre zahlreichen Werke einen feſſelnden Zauber ausüben muſsten, nicht allein auf die Zeitgenoſſen, welche der Enthüllung der eben fertig gewordenen Kunſtwerke beizuwohnen das Glück hatten, ſondern auch auf Kunſtfreunde und Künſtler der folgenden Zeitepochen und zwar hier um ſo mehr, als die meiſten Kunſtwerke der groſsen Meiſter noch an ihrem alten Platze ſtanden und Venedig ein groſses reiches Muſeum der venezianiſchen Schule vorſtellte.

Von der Anerkennung und Bewunderung iſt aber zur Nachahmung noch ein groſser Schritt, und mancher ſchwache Epigone glaubt ſein Vorbild erreicht zu haben, wenn er mit einer gewiſſen Fertigkeit die äuſsere Form, das Zufällige, zuweilen getroffen hat.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts bereits iſt der Niedergang der venezianiſchen Schule bemerkbar. Das glänzende Licht, das noch in den unmittelbaren Schülern jener groſsen Meiſter einige Zeit leuchtete, erloſch nach und nach, beſonders als

andere, aus fremden Schulen importirte Elemente in Venedig Wurzel faſsten. Es kamen nämlich verſchiedene Künſtler, wie P. Ricchi, Fr. Roſa aus Genua, G. Diamantini aus der Romagna, Crivelli aus Mailand, um in Venedig Schulen zu errichten, während venezianiſche Künſtler nach Bologna und Rom reiſten, um ſich in dieſen Städten auszubilden. Es war darum der Anerkennung werth, wenn einzelne Künſtler wenigſtens den Anlauf nahmen, die alten guten Meiſter nachzuahmen und dem gänzlichen Verfall der Kunſt zu wehren. Zu dieſen gehört Giovanni Battiſta Piazetta und als ein beſonderer Verehrer und Nachahmer des heiteren und farbenglänzenden Paul Veroneſe Gian Battiſta Tiepolo.

Tiepolo ſtammte aus einer guten venezianiſchen Familie und erblickte im Jahre 1692 oder 1693 das Licht der Welt. Man nennt den 5. März als ſeinen Geburtstag. Das Jahr 1697, welches zuweilen für ſein Geburtsjahr genommen wird, iſt ſicher zu ſpät gegriffen, wie wir ſpäter ſehen werden. Sein Vater war »mercatante di negozj da nave«.

Ueber die erſten Jugendjahre Tiepolo's beſitzen wir keine Nachrichten, wiſſen auch nicht, welches die Veranlaſſung war, daſs er ſich der Kunſt weihte. Sein erſter Lehrer hierin war Gregorio Lazzarini. Man kann ſich keinen ſchrofferen Gegenſatz in Temperament und Auffaſſung der Kunſt denken, als ihn Schüler und Lehrer darſtellten. Tiepolo war von Natur feurig, faſste ſchnell auf, ſein Geiſt überſprudelte von Einfällen, die er gern eben ſo ſchnell, als ſie entſtanden waren, gezwungen hätte, Form und Leben auf der Leinwand anzunehmen. Sein Lehrer dagegen, in Bologna und Rom zum Künſtler ausgebildet, ſuchte durch ſtrenge Zeichnung, ernſtes Studium ſich den alten groſsen Meiſtern zu nahern. Mit gewiſſenhafter Langſamkeit ſuchte er eine correcte Zeichnung zu vollenden, aber auch nichts weiter, denn darüber hinaus zu kommen fehlte ihm das Feuer, die Phantaſie. Ein ſolcher Lehrer war dem hitzköpfigen Tiepolo allerdings nothwendig, damit unter der Dreſſur eines ſtrengen Zeichenunterrichtes die lebhafte Phantaſie einen feſten Stützpunkt gewinne. Aber lange konnte der Jüngling ſich nicht feſſeln laſſen. Die Arbeiten eines Zeitgenoſſen, des nur zehn Jahre alteren G. B. Piazetta, bezauberten ihn, dieſem fand er ſich geiſtig verwandt, die leicht und in Maſſen hingeworfenen Lichter und Schatten deſſelben entſprachen ganz ſeinem künſtleriſchen Naturell. Doch muſste er bald bemerken, daſs die Schattenpartien in den Gemälden Piazetta's dunkle Flächen ohne Leben und Transparenz der Form ſind. Fleiſsige Studien nach der Natur brachten ihn bei gleicher Anwendung breiter Lichter- und Schattenmaſſen zur freieſten Benützung des reflectirten Lichtes, und Tiepolo erzielte damit in ſeinen Bildern ein magiſches Halbdunkel, das dieſe vor denen Piazetta's auszeichnet. Zanotto ſagt darum von ihm, er hätte den Piazetta nachgeahmt, aber dieſe Nachahmung ſei heiterer und lebhafter geweſen als das Original; »ſpäter verlegte er ſich gänzlich auf das Studium des Paolo (Cagliari), um den groſsen Meiſter im Faltenwurf wie im Colorit zu erreichen«.

Im Alter von ſechzehn Jahren war Tiepolo, wie ſeine italieniſchen Lobredner melden, ſchon ein vollendeter Künſtler, der einen Namen hatte. Noch wunderbarer wird dieſe Nachricht, wenn wir erfahren, daſs er in dieſem Lebensalter bereits als Frescomaler auftrat, der groſse Flächen in Kirchen und Paläſten mit ſeinen Arbeiten ausfüllte und die ſchwierigſten perſpectiviſchen Verkürzungen mit Leichtigkeit bewältigte.

Zu ſeinen früheſten Arbeiten, welche alſo etwa in das Jahr 1708 zu ſetzen

waren, gehören die Propheten in der Spitalkirche della Pietà, etwas ſpäter malte er den Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer, welches Bild ſeinen Ruf begründet haben ſoll. Wo es ſich jetzt befindet, iſt nicht bekannt. Bald darauf, vielleicht in Folge des Erfolges, den er mit dem Bilde errungen hatte, wurde ihm eine groſse Arbeit in ſeiner Vaterſtadt anvertraut, er ſollte die Kuppel der Karmeliter-Barfüſsler Kirche (agli Scalzi) mit Frescomalereien verzieren. Er ſtellte die heilige Jungfrau mit dem Kinde dar, wie ſie in einer Glorie von Engeln dem h. Simon Stock erſcheint, welcher bei ihr für die armen Seelen im Fegefeuer bittet.



Flucht nach Aegypten. Radirung von Domenico Tiepolo.

Um das warme Licht, in welchem ſich dieſe Gruppe bewegt, durch den Gegenſatz noch zu markiren, brachte er in einem Winkel, in tiefem Schatten gehalten, die im Fegefeuer Schmachtenden an. Der allgemeine Eindruck der Malerei iſt befriedigend, auf die einzelnen Köpfe und ihren Ausdruck darf man freilich nicht tiefer eingehen; das war überhaupt des Künſtlers ſchwächſte Seite; ſeine Compoſitionen reden nur zum Auge, nicht zum Herzen des Beſchauers. Dies Werk iſt von ſeinem Sohne Domenico radirt worden.

In derſelben Kirche malte Tiepolo in ſeiner ſpäteren Lebenszeit auch die Decke des Hauptſchiffes mit Fresken aus. Er ſtellte die Legende dar, wie Engelgruppen die Casa santa, das heilige Haus von Loretto, von Nazareth nach Italien übertragen. Seiner ſpäteren Zeit angehörend, iſt es mit ebenſo groſser Kühnheit im Ganzen wie Nachlaſſigkeit im Einzelnen gemalt.

Da Tiepolo gleich mit feinen erften Arbeiten einen fo günftigen Erfolg erzielte, fo konnte es ihm, als er einmal zur Mode geworden, an Aufträgen nicht fehlen. Der Doge Cornaro bediente fich feiner Kunft zur Ausfchmückung feines Palaftes (der fpäter an die Familie Mocenigo überging); nach diefer Arbeit befchäftigte ihn die Familie Baglione in gleicher Weife.

Sein Ruf verbreitete fich allmählich über die Grenzen der Dogenftadt, und viele Kirchen im Venezianifchen wie in der Lombardei weifen Frescomalereien feiner Hand auf. Es find diefe Arbeiten fo umfangreich, dafs man ftaunen mufs, wie eine einzige Hand folche Flächen in kurzer Zeit bemalen konnte. Spielend leicht war es ihm, grofse Decken oder Kuppeln mit figurenreichen Compofitionen zu überfäen; freilich erfcheinen die einzelnen Figuren bei ihm oft wie mit einer Schleuder von unten an die Decke geworfen, während die einzelnen, im leeren Raum wie Mücken im Sonnenlicht, fchwärmenden Cherubim, Sternfchnuppen gleichen, die fich zufällig von der Gruppenmaffe losgelöft haben und, von centrifugaler Macht getrieben, in das Weite fchweifen. Wir werden noch Gelegenheit haben, das Bizarre feiner verkürzten Deckenfiguren, das mit feiner fruchtbaren Phantafie Hand in Hand ging, zu betonen.

In feinen Staffeleibildern liefs er fich mehr Fleifs in der Ausführung der Einzelheiten angelegen fein, als in grofsräumigen Compofitionen. Ein Beifpiel davon ift »die Marter der h. Agatha«, ein Altarbild, das er für die Kirche S. Antonio in Padua ausführte und welches auch im Ausdruck der Köpfe lobenswürdig erfcheint. Graf Algarotti war befonders über diefes Bild entzückt und pries es als Mufter des Ausdrucks. Lanzi bemerkt, dafs im Gefichte der Heiligen der Todesfchrecken mit dem Vorgefühl der ewigen Freude treffend verbunden ift. Der Künftler bewies bei diefer Compofition durch ein Nebenwerk, dafs er fehr wohl die ideale Bedeutung der Kunft ahnte, er ftellte, um die Graufamkeit der Marter und den widerlichen Anblick der zerfleifchten Bruft der Heiligen zu verdecken, vor diefe ein junges Mädchen, das als mitleidvolle Hüterin der Scham einen Schleier über die blutende Bruft derfelben wirft.

In Udine war der Künftler für den Patriarchen Delfino vielfach befchäftigt; ihm war Tiepolo zu Dankbarkeit verpflichtet, da er vom Haufe Delfino*) in der Lehrzeit viele und mannigfache Wohlthaten empfangen hatte. Er malte in der Galerie in der Weife feines Vorbildes Paolo Veronefe eine grofse Freske, die Gefchichte von Abraham und Sarah vorftellend, welche mit Ornamenten in Grau eingerahmt wurde. An der Decke ftellte er das Opfer Abraham's und die Jakobsleiter dar, am Plafond des Vorfaales brachte er das Urtheil Salomo's in einer figurenreichen Compofition an. Der Plafond des Treppenhaufes erhielt eine feiner kühnften Proben von Verkürzung, indem er hier, wie in der Luft fchwebend, den Fall Lucifer's mit feinem Anhang malte.

Im Palaft Canoffa zu Verona ift ein Deckenbild mit mythologifcher Darftellung. Die Figuren erfcheinen in ihren Verkürzungen fehr gefpreizt, Kniee berühren das Kinn, Hüften fchliefsen fich an das Schlüffelbein an, Mercur führt ein equilibriftifches Kunftftück aus, Genien wälzen fich in den kühnften Stellungen über Wolken.

*) Im Befitz diefer Familie befand fich bekanntlich das Dresdener Bild der Madonna des Bürgermeifters Meyer, welches Algarotti durch Vermittlung des Tiepolo für den Kurfürften von Sachfen erwarb.

Auch in Bergamo war der Künftler befchäftigt: in der Kapelle Colleoni des dortigen Domes fowie in der Kirche S. Fauftino e Giovita führte er Fresken aus (1745). In der letzteren Kirche malte er die Marter der Chriften unter Trajan und beging dabei mehr aus Uebermuth, denn in Folge der Unkenntnifs, den Anachronismus, den römifchen Statthalter eine Tabakspfeife rauchen zu laffen. Bis nach Mailand erftreckte fich feine Thätigkeit. Hier malte er in der Kirche Ciel d'oro in der Kapelle der hh. Satyrus und Victor den Schiffbruch des erfteren und die Marter des zweiten Heiligen in Fresco.

Trotz diefer Arbeiten auf der terra firma blieb doch die Stadt Venedig der hauptfächlichfte Schauplatz feiner unermüdeten Thätigkeit; hier führte er in Kirchen und Paläften feine berühmteften Fresken aus, hier entftanden feine Oelgemälde, die dann in den Befitz reicher Kunftfreunde und in alle Welt wanderten. Für den grofsen Rathsfaal in Venedig malte er ein Deckenbild, deffen Gegenftand er der vaterländifchen Gefchichte entlehnte, den Sieg der venezianifchen Feldherrn Giorgio Cornaro und d'Alviano über die Deutfchen. A. Zucchi hat diefe Compofition geftochen.

Der Plafond im Palaft Rezzonico mit allegorifcher Darftellung zeigt uns den Künftler wieder in feiner tollen Manier der Verkürzung. Befonders fallen die kleinen Köpfe der Pferde gegen ihre plumpen, von unten gefehenen Körpermaffen unfchön auf.

Heiter anmuthig wirken dagegen die Wandbilder im Palaft Labia. Hier hat der Künftler uns ganz im Geifte eines Veronefe figurenreiche Compofitionen vorgeführt, in denen er ferne Begebenheiten der Vergangenheit in das Gewand feiner Zeit und Vaterftadt kleidet. Das eine Bild zeigt Kleopatra beim Gaftmahl, wie fie die koftbare Perle im Pokal auflöft. Die verliebte Königin ift eine üppige Schönheit in venezianifcher Tracht und Frifur. Der Zwerg und das Bolognefer Hündchen ftreifen bereits nahe an Carricaturen und follen als Gegenfatz zu der munteren glänzenden Gefellfchaft dienen. Ein zweites Gemälde ftellt die Einfchiffung derfelben Königin und des Antonius dar; erftere trägt unverkennbar diefelben Züge, wie auf dem früheren Bilde. Das Deckenbild mit Verkürzungen zeigt uns die merkwürdige Ungeheuerlichkeit, dafs eine egyptifche Pyramide über einer leichten Wolke ruht. So bequem wufste fich der Künftler mit den Dingen abzufinden.

In der Kirche San Domenico malte er drei Deckengemalde mit Scenen aus dem Leben des Titular-Heiligen; das eine ftellt Maria vor, die dem h. Dominik erfcheint (eine ähnliche Compofition befindet fich als Skizze in der Berliner Galerie), das zweite die Einführung und Austheilung des Rofenkranzes und das dritte den Heiligen, welchen Engel zum Himmel emportragen. Bei der Gruppe der Engel fcheint unferem Künftler die Engelgruppe des Kuppelbildes von Correggio in der Kathedrale zu Parma vorgefchwebt zu haben, welche der Volksmund das Frofchragout getauft hat, wie er überhaupt von der Correggesken Kunft des Plafonirens genaue Kenntnifs gehabt zu haben fcheint. Was man hier Engelgruppe nennt, ift ein Knäuel von Körpern und Gewändern; hier und da ftreckt fich ein nacktes Bein aus den flatternden Kleiderfalten heraus, aber man wird kaum den ihm zugehörigen Kopf finden können.

Von Altarbildern, die in Oel ausgeführt find, befitzen die Kirchen Venedigs fo manches Werk feiner Hand; fo die Kirche San Paolo zwei Bilder, ein Jugendwerk, den h. Paulus, und aus fpäterer Zeit den h. Johann von Nepomuk,

der von zwei Schergen in den Moldauflufs geftürzt wird, wobei ihm einer derfelben noch einen mächtigen Stein nachwirft. In S. Euftachio ift die Marter des h. Bartholomäus dargeftellt und der h. Jacobus, der Apoftel von Spanien, zu Pferd, die Fahne mit der Linken haltend, während die Rechte mit dem Schwert das Haupt eines gefeffelten Negers berührt. Der beiftehende Holzfchnitt ift einer Radirung von Domenico Tiepolo, dem Sohne des Meifters, nachgebildet. Es prägt fich in dem Bilde edle Einfachheit und ungefuchte Farbenharmonie aus. Es wurde der Kirche von einem Henker gefchenkt.

Auch die Kirchen S. Guiliano, S. Apollinare, Sta. Trinità, S. Alvife und andere befitzen Bilder feiner Hand. In Sta. Maria della Fava befindet fich ein Bild mit der jugendlichen Maria zwifchen ihren Eltern Anna und Joachim, eines feiner befferen Werke; ebenfo befafs die Kirche delle Cappucine a Caftello ein Deckengemälde von ihm mit der Auffindung des h. Kreuzes durch Helena, jetzt in der Akademie befindlich, und ein anderes, die Scuola del Carmine, welches Maria vom Berge Carmel vorftellt; in verfchiedenen Compartimenten find allegorifche Figuren von Tugenden, ebenfalls von Tiepolo, angebracht.

Tiepolo's Ruhm als Frescomaler überfchritt weit die Grenzen feines Heimatlandes. Zu einer Zeit, wo flotte Mache, gefällige Form und Farbe Alles, Inhalt wenig oder nichts galt, war Tiepolo mit feinen faft übermüthigen Verrenkungen und mit den heiteren Farben feiner Plafonds der Mann des Tages. Im Sommer des Jahres 1750 erhielt er den Ruf, in Würzburg den neuen, feiner Vollendung nahenden bifchöflichen Palaft mit Fresken auszufchmücken.

Tiepolo blieb drei Jahre in Würzburg, und es ift erftaunlich, welchen Umfang feine Arbeiten annahmen. Zunächft führte er ein grofses Deckenbild in Fresco im Treppenhaufe des bifchöflichen Palaftes aus. Der Stoff, welcher zur Darftellung gewählt wurde, gab feinem Pinsel unbefchränkte Freiheit; der Olymp mit feinen Göttern und Göttinnen follte den Plafond zieren und das Auge des die Treppe Auffteigenden über fich die Herrlichkeit des heidnifchen Himmels fehen. Es ift für die Zeit bezeichnend, dafs felbft ein Kirchenfürft in feinem Palafte von den Heiligen, felbft von den Allegorien feiner Religion abfah und den Göttern Griechenlands durch die Hand des Künftlers feine Huldigung darbrachte. Die vier Welttheile in allegorifchen Figuren umgaben die Darftellungen des Olymps. Da das Werk, als es vollendet war, fich der Zufriedenheit des Auftraggebers und der allgemeinen Bewunderung erfreute, fo folgten andere Aufträge. Im Kaiferfaal des Palaftes follte er drei Compofitionen am Plafond ausführen. Der Stoff wurde der Gefchichte der Stadt entlehnt und behandelte die Trauung Kaifer Friedrich Rothbart's durch Bifchof Harold von Würzburg und die hieran fich knüpfende Belehnung des Bisthums von Würzburg mit dem Herzogthum Franken. Auch bei diefen gefchichtlichen Stoffen mufste, wenigftens theilweife, die antike Mythologie fich einmifchen. Während die beiden kleineren Seitengemälde die Trauung des Kaifers und die Belehnung des Bifchofs zum Gegenftande haben, greifen im grofsen Mittelbilde die Götter der klaffifchen Zeit in die Begebenheit ein; Apollo felbft führt auf feinem Sonnenwagen die Braut dem im Grunde in der Mitte feiner Würdenträger harrenden Kaifer zu, während Bacchus, Ceres und Venus folgen.

Für die Schlofskirche dafelbft führte Tiepolo überdies zwei Altarbilder aus, welche die Himmelfahrt der Maria und den h. Michael, welcher den Lucifer ftürzt, vorftellen. Der Künftler wurde für feine Arbeiten wahrhaft fürftlich bezahlt; für



Der heilige Jacobus. Gemalde in der Kirche Sant' Euftachio zu Venedig. Nach der (von der Gegenfeite genommenen) Radirung des Domenico Tiepolo.

den Plafond des Treppenhaufes erhielt er 12,000 Gulden, für den Kaiferfaal 6000 und für die in Oel ausgeführten beiden Altarbilder 3000 Gulden, aufserdem 2000 Gulden für Reifekoften.

Nach Vollendung diefer Arbeiten, 1753, kehrte Tiepolo für eine Reihe von Jahren nach Venedig zurück. Bei dem heutigen Stande der Kunftforfchung ift es aber nicht feftzuftellen, welche von den oben aufgeführten monumentalen Malereien des Meifters etwa in die Zeit nach dem Aufenthalte in Würzburg fallen. Seine Tafelbilder find heute felten, viele derfelben find ganz verfchollen, denn lange Zeit fchätzte man fie nur gering, und erft die Gegenwart hat ihnen mehr Aufmerkfamkeit zugewendet. In der Galerie Liechtenftein zu Wien befindet fich ein Chriftus am Oelberg, auch durch einen Stich von A. G. Richter bekannt, in den Uffizien in Florenz ein Opfer der Iphigenia und in Turin eine Allegorie, Sieg der Religion über die Ketzerei. Erftere ift wunderlich genug durch zwei Kapuziner perfonifizirt, deren einer auf die am Boden ausgeftreckte, durch ein Weib dargeftellte Ketzerei tritt.

Nach Fiorillo erwarb Graf Algarotti ein grofses Gemälde für den fächfifchen Hof, welches das Gaftmahl des Antonius und der Cleopatra vorftellte. In der Dresdener Galerie befindet fich das Werk aber nicht; es foll auch nicht in den Befitz des Hofes, fondern des Grafen Brühl und von diefem nach St. Petersburg gekommen fein. Ein zweites von Fiorillo erwähntes Hiftorienbild »Dem Julius Cäfar wird auf dem Markte zu Alexandrien der Kopf des Pompejus dargereicht« ift verfchollen. In Algarotti's eigenem Befitz befanden fich mehrere Bilder unferes Künftlers, fo zwei Carnevalsfcenen, welche von Leonardis im Stich wiedergegeben find, und »die Predigt des h. Ambrofius,« die fein Sohn Domenico radirte.

Bei der regen Phantafie des Künftlers und bei feiner fchnellen Auffaffung konnte es nicht fehlen, dafs ihm Sittenbilder, befonders leicht bewegte Gruppirungen, Feftlichkeiten, Volksfcenen namentlich gut gelingen mufsten. Wie er dem Canale mehrere feiner venezianifchen Anfichten mit Volksbeluftigungen, Marktfcenen und Maskeraden ftaffirte, fo malte er auch felbft vollftändige Genrebilder. Noch mehr dergleichen mag er gezeichnet haben, deren einzelne dann er und fein Sohn mit der Radirnadel auf Kupfer brachten. Es bleibt zu bedauern, dafs der Künftler auf diefem Gebiete nicht productiver war, da er gerade hier ein feiner Individualität ganz entfprechendes Feld gehabt hätte. Im Berliner Mufeum ift ein kleines Gemälde diefer Gattung, ein Repräfentationsftück: Ein vornehmer Herr wird von einem hohen Geiftlichen empfangen; die leichte durchfichtige Farbe ftempelt es zu einem vortrefflichen Werkchen. Auch für das Groteske befafs er Verftändnifs, wie die beiden von G. F. Schmidt nach feinen Zeichnungen geftochenen Blätter mit Polichinellen beweifen.

Noch in feinem hohen Alter erhielt Tiepolo von Karl III. einen Ruf nach Madrid und nahm ihn an. Bermudez nennt 1763 als das Reifejahr, doch mufs dies auf einem Irrthum beruhen, da Rafael Mengs fchon in einem Schreiben an Guibal vom 23. December 1761 fagt, dafs er in Madrid zwei Nebenbuhler habe, den »Corrado« und den »Tiepoletto.« Karl III. beftieg 1759 den fpanifchen Thron, und da er fich von Anfang an die Pflege der Kunft zur Aufgabe machte, fo dürfte Tiepolo vielleicht fchon 1760 in Madrid angekommen fein.

Seine erfte Aufgabe in Spanien war, den neuen Palaft des Königs mit Ge-

mälden zu verzieren. Obgleich ein Greis, war Tiepolo productiv wie in feinen beften Lebensjahren, fo dafs Mariette ausruft: »Gott weifs, wie die Plafonds und Mauern mit feinen Malereien bedeckt wurden!« Der Meifter war eben ein glücklicher Improvifator, den feine allzeit bereite Kunftfertigkeit nie im Stich liefs.

Das Plafondbild im Saal des Gardens, mit welchem er feine Thätigkeit begann, ftellt die Schmiede Vulcan's dar, in welcher der Cyklopengott auf Bitten der Venus Waffen für Aeneas fchmiedet. Im Vorzimmer des Königs malte er eine Allegorie, Hifpania auf den Löwen geftützt. Allerlei Göttergeftalten durften als Ergänzung der Compofition nicht fehlen. Die ganze Kraft feiner Kunft verwendete aber Tiepolo im »Königsfaal«, wo er in allerlei Allegorien die fpanifchen Provinzen darftellte. Hier entwickelte er die ganze Kraft feines Colorits, fo dafs dies Bild ein Hauptwerk feiner Hand ift. Die Sopraporten, welche in Helldunkel als Ornament ausgeführt wurden, find vielleicht unter feiner Auffіcht von feinen beiden Söhnen gemalt, die ihn nach Spanien begleitet haben.

Auch das Klofter von Aranjuez befitzt mehrere Altarbilder von feiner Hand, fo eine Anbetung der Könige, die den Hauptaltar krönt, eine Verkündigung und andere Heiligenbilder auf den Seitenaltären.

Tiepolo blieb in Spanien bis zu feinem Tode. Wie fein Geburts-, fo ift auch fein Sterbejahr nicht zweifellos fichergeftellt. Bermudez, den man am eheften für gut unterrichtet halten follte, nennt den 27. Marz 1770 als den Sterbetag des Künftlers. Auf dem Titelblatt der Sammlung von Radirungen Tiepolo's und feiner Söhne wird ausdrücklich gefagt: »morto in Madrid li 27. Marzo 1770.« Dagegen berichtet Zanetti in feiner Pittura Veneziana: »e mori nel paffato anno 1769. il di 25. Marzo, d'anni 77.

War Tiepolo 1769 wirklich 77 Jahre alt, fo mufste er bereits 1692 das Licht der Welt erblickt haben. Ift aber 1693 das wirkliche Geburtsjahr, dann fallt freilich bei einer 77jahrigen Lebensdauer das Todesjahr auf 1770.

Wir befitzen zwei Bildniffe von ihm; das eine malte A. Longhi, um es dann zu radiren, das andere ift von Cattini nach einem Gemälde von B. Nazarri geftochen. Sie fehen einander gar nicht ähnlich. Für unfere Illuftration ift das erftere gewählt.

Wenn man die gefammte Kunftthätigkeit des Giovanni Tiepolo kritifch zufammenfafst, fo mufs man ihm hervorragendes Talent, feurige Phantafie, Sinn für das Helldunkel der Farbe und unerfchütterlichen Fleifs zugeftehen, während andererfeits die Mangelhaftigkeit feiner Zeichnung ins Auge fallt. Die ftrenge Schule des Lazzarini hätte ihn länger fefthalten follen, damit er fich angewöhnt hatte, zuerft richtig zu zeichnen, bevor er zur Farbe überging; die Frühreife und damit verbunden der frühzeitige Beifall, den er fand, und die Fülle der Aufträge waren kein Vortheil für ihn. Er gewöhnte fich damit an das Schnellmalen, und das Prädicat »Fà prefto« hätte ihm mit gleichem Rechte wie dem Luca Giordano beigelegt werden können. Wie Vicenzo Canale, der Biograph feines Lehrers Lazzarini, erzählt, wettete Tiepolo einft, binnen zehn Stunden ein Bild zu malen, wie die zwolf Apoftel in halber Lebensgröfse aus der Hand Chrifti die Communion empfangen, und gewann die Wette. Er warf die Compofitionen gleichfam auf die Decken hin; um den inneren geiftigen Zufammenhang, um die Idee

war es ihm dabei nicht zu thun. Oft ſchweben, wie z. B. im Deckenbild des Palaſtes Canoſſa zu Verona, die Götter in dem weiten Raume faſt planlos umher, an eine Einheit der Darſtellung iſt nicht zu denken. Ueber ſeine bis zum Aeuſserſten getriebenen Verkürzungen der Figuren haben wir bereits gelegentlich geſprochen. Mehr Fleiſs und Sorgfalt auf Gruppirung, Zeichnung und namentlich den Ausdruck der Köpfe wendete er bei ſeinen Tafelbildern an. Beſonders ſeine Frauenköpfe ſind nicht ohne Reiz, oft ſelbſt von ausdrucksvoller Schönheit; die Modelle zu denſelben gehoren offenbar der feineren venezianiſchen Geſellſchaft an. Da er aber denſelben Kopf in verſchiedenen Gemälden anbrachte, ſo kommt damit eine gewiſſe Monotonie in dieſelben.

Seine Farbe iſt heiter, und er verſteht es, durch einen transparenten Schatten die breiten Lichtpartien noch beſſer zur Geltung zu bringen. Freilich erreichte er auch auf dieſem Gebiete nicht den Grad der Vollendung der älteren Venezianer, und ſein von ihm bevorzugtes Vorbild Paolo Veroneſe ſteht hoch über ihm.

Wie die Zeitgenoſſen durch zahlreiche Aufträge ſeine Kunſt ehrten, ſo haben auch die italieniſchen Kunſtkritiker ihm des Weihrauch's mehr als genug geſtreut. Hören wir Zanetti an. »Es gab unter unſeren Künſtlern,« ſchreibt er in ſeiner Pittura Veneziana, »keinen, der mehr als Tiepolo die ſchlummernden anmuthigen Ideen des Paolo Cagliari zu neuem Leben erweckt hätte. Seine Farbentöne und Gewandungen ſind nicht minder ſchön wie jene des Veroneſe und nicht minder glücklich gemalt. Seine Köpfe ſind voll Ausdruck, Schönheit und Grazie. Strenge Kritiker wollen freilich nicht zugeben, daſs in den Werken unſeres Künſtlers jene Seele und jenes Leben athme, wie in den Werken des alten groſsen Meiſters.«

Zu dieſen ſtrengen Kritikern gehört denn auch Goethe, der in »Winckelmann und ſein Jahrhundert« über Tiepolo, Piazetta und die Künſtler gleicher Richtung das freilich etwas harte Urtheil fallt: »Schwache Gedanken, fehlerhafte Zeichnung, Mangel an Ausdruck, Charakter und edlen Geſtalten, der Zweck, durch heftige Gegenſätze Wirkung hervorzubringen, unzulängliches Wiſſen unter kecken Pinſelſtrichen zu verbergen, ſind ihnen allen gemeine Eigenſchaften. Piazetta unterſcheidet ſich nur durch mächtigere Schatten, welche in's Rothbraune fallen, Tiepolo wendet hingegen hellere Farben an und bedarf deswegen keiner gewaltſamen dunklen Stelle.«

Die heutige Kunſtgeſchichte ſucht die Wahrheit über Tiepolo in der Mitte zwiſchen dieſen beiden Urtheilen; ohne ſeine Schwächen zu verkennen, ſieht ſie doch in ihm den letzten bemerkenswerthen Maler der groſsen venezianiſchen Schule.

Seine Radirungen ſind zwar nicht zahlreich, aber in allen derartigen Arbeiten zeigt er ſich vollſtändig heimiſch in dieſer Kunſtgattung. Das flüchtige, freie Behandeln mit der Nadel ſagte ganz ſeinem Naturell zu, er malte mit dem Griffel. Ohne zu tiefen, durch Kreuzſchraffirungen erzeugten Schatten Zuflucht zu nehmen, weiſs er durch Benutzung des durchſcheinenden Papiers compacte Lichtmaſſen zur Geltung zu bringen. Seine Radirungen ſind durchaus originell, ſo ſehr ſie im erſten Augenblicke an andere Künſtler erinnern. Man glaubt ihn zu überraſchen, wie er einen Caſtiglione, Salvator Roſa, G. Reni, Della Bella copirt, aber bei näherer Betrachtung verſchwinden dieſe Reminiscenzen, und es bleibt allein der originelle Tiepolo übrig. Dies erfährt man beſonders bei der Folge von zehn

Blättern, die unter dem Titel Capricci bekannt ſind. Der Inhalt derſelben iſt ſchwer anzugeben und der Künſtler ſelbſt wäre wohl in Verlegenheit, ihn klarzulegen. Es ſind Augenblicksbilder ſeiner Phantaſie, Figurengruppen, ohne ausgeſprochene Tendenz. Eine Gruppe betrachtet erſtaunt den am Boden ſitzenden, phantaſtiſch bekleideten Tod, ein Mädchen mit einem jungen Satyr im Schooſse, Soldaten in mannigfachen Stellungen und Lagen und dergleichen, eine Folge von Räthſeln, die der Betrachter beliebig auflöſen mag. Aehnlich dieſer Folge iſt eine andere mit 24 Blättern, betitelt: Scherzi. Auch acht Blätter mit römiſchen Ruinen beſitzen wir von ſeiner Hand. Da aber von einem Aufenthalte des Künſtlers in Rom nichts bekannt iſt, ſo dürfte er dieſe nach Zeichnungen eines anderen Künſtlers, vielleicht ſeines Freundes Antonio Canale, geätzt haben. Zu ſeinen gröſsten und mit mehr Sorgfalt ausgeführten Radirungen gehören die Blätter, welche er in Spanien nach ſeinen Altarbildern in Aranjuez ausgeführt hatte. Viele ſeiner Compoſitionen ſind, wie bereits erwähnt, von ſeinen beiden Söhnen radirt worden.

Von den beiden Söhnen des Künſtlers ſoll der ältere, Domenico, 1726 und Lorenzo zwei Jahre ſpäter geboren ſein. Nachdem ſie unter Aufſicht des Vaters ſich zu Künſtlern herangebildet hatten, blieben ſie, ſo lange dieſer lebte, an deſſen Seite, ihn bei ſeinen vielen Frescomalereien unterſtützend. Gewiſs weiſs man freilich nur von Domenico, daſs er ein Maler war, während man von Lorenzo nur einige Radirungen kennt; doch dürften beide, letzterer vielleicht für ornamentale Nebenſachen, dem Vater beigeſtanden haben. Dem älteren Sohne wird nachgerühmt, daſs er ganz in der Weiſe ſeines Vaters gemalt habe, ſo daſs die Malereien Beider ſchwer zu unterſcheiden ſeien.

Bei gemeinſchaftlichen Arbeiten, die der weit vorgeſchrittene Vater überwachte um das Werk ſeines Helfers mit dem ſeinigen in Einklang zu bringen, iſt es immer ſchwer, die Grenze zu beſtimmen und jedem Einzelnen ſeinen Antheil an der Arbeit mit aller Sicherheit zuzuweiſen.

Von ſelbſtändigen Arbeiten des Domenico werden in Venedig mehrere Deckengemälde genannt, ein Triumph der Venus, eine Apotheoſe des Hercules, die er auch ſelbſt auf Kupfer brachte. Er erſcheint in ſeinen Verkürzungen noch unmäſsiger, als ſein Vater; bei der Apotheoſe des Hercules ziehen Centauren den Triumphwagen des Helden, und da dieſe, von unten geſehen, in der Luft ſchweben, ſo glaubt man, ſie müſsten jeden Augenblick von der Höhe herabfallen. Man nennt unter ſeinen Malereien auch die Kuppel von S. Fauſtino e Giovita in Brescia, welche indeſſen ſeinem Vater angehört; Domenico wird ihn jedenfalls bei der Arbeit unterſtützt haben. Dagegen gelten die im Saale de' Pregadi des Dogenplaſtes grau in grau gemalten Figuren des Cicero und des Demoſthenes als ſein Werk. Er, ſo wie auch Lorenzo, begleiteten den Vater nach Würzburg und ſpäter nach Spanien.

Von Staffeleibildern ſeiner Hand iſt nur Weniges bekannt. Der Zeit ſeines Würzburger Aufenthaltes gehören vielleicht die beiden Gemälde der Schleiſsheimer Galerie an, das Abendmahl Chriſti und Magdalena zu den Füſsen Jeſu. In Sta. Agneſe in Padua befindet ſich ein mit ſeinem Namen und 1777 bezeichnetes Altarbild, welches Maria mit dem Kinde und mehreren Heiligen vorſtellt. Aus dieſem Um-

ftande wäre zu fchliefsen, dafs er nach feines Vaters Tode aus Spanien nach feiner Vaterftadt zurückgekehrt fei, wie auch fein Bruder, der gleichfalls Madrid verliefs und in Venedig — man weifs nicht wann — geftorben fein foll. Dagegen fagt Bermudez, Domenico hätte von Karl III. eine Penfion bezogen und fei in Madrid geftorben.

Die Thätigkeit des Lorenzo mag eine fehr befcheidene gewefen fein. Wenn er als Maler feinem Vater beiftand — worauf der Umftand hinweift, dafs er ihn nach Würzburg und Madrid begleitete — fo wird ihm nur eine untergeordnete Arbeit zu Theil geworden fein. Wie man von feinen Lebensverhältniffen nichts weifs, fo nennt die Kunftgefchichte auch kein Gemälde, dafs ihm zugefchrieben werden könnte. Er vertritt mit feinem Namen nur einige Radirungen, die er nach feines Vaters Erfindungen ausgeführt hatte. Aber auch auf diefem Gebiete wird er von feinem älteren Bruder übertroffen. Diefer brachte ungefähr hundert Zeichnungen und Bilder auf Kupfer, darunter viele Gemälde feines Vaters, wodurch er eine Beurtheilung der Compofitionsweife deffelben wefentlich erleichtert.

Domenico war ein fchneller Zeichner. In einer Abendgefellfchaft, beim Licht der Lampe, mitten unterer heiterer Unterhaltung verftand er es, mit Feder und Tufche auf dem Papier die mannigfaltigften Compofitionen zu improvifiren.

Als einen der wunderlichften Improvifatoren zeigt er fich in feiner zu einer gewiffen Berühmtheit gelangten Folge von 25 Radirungen, welche die Flucht nach Egypten in eben fo oft variirten Compofitionen darftellen. Wie ein Tafchenfpieler, der, nachdem er fchon maffenhaft Sträufschen ausgetheilt hat, noch immer neue hervorzaubert, fo wufste Domenico den einen Gedanken in verfchiedene Formen zu kleiden und immer neue Compofitionen vorzulegen. »Idee pittoresche fopra la fugga in Egitto« nennt er felbft das Werk und liefert 25 Variationen über fein Thema, wie ein Componift über einen Mufikfatz.

Im erften Augenblicke wäre man verfucht, eine unerfchöpfliche Fruchtbarkeit des Kunftgenies und der Phantafie hier anzunehmen; aber bei genauer Unterfuchung zeigt fich nur eine leichte Spielerei, die mit ernften Kunftintereffen nichts gemein hat. Domenico hat vor feinen Augen die drei Perfonen der h. Familie, den Efel, einen oder zwei Engel; diefen Apparat gruppirt er nach Belieben und wendet die Figuren nach allen Seiten, und da auch die Landfchaft auf einer Flucht wechfelt, fo können die Scene der Darftellung ebenfo wie die Figuren mannigfach variirt werden; man wählt einmal eine Ebene, dann eine Gebirgslandfchaft, eine felfige Einöde, eine Waldesftille, einen Flufs, der überfchifft werden foll. Verfchiedene Tageszeiten, Sonnenfchein, Sturm und Regen bieten auch Stoff zu Veränderungen, und fo ift eine Folge von 25 Scenenwechfeln noch keine grofse zu nennen. Man nimmt das curiofe Werk mit einem gewiffen Intereffe zur Hand, aber diefes vermindert fich immer mehr, und zuletzt wird die Gefchichte langweilig. Ein Blatt der Folge geben wir als Illuftration.

G. B. Tiepolo foll auch zwei Töchter gehabt haben, die fich mit der Kunft befchäftigten. Doch fehlt jede Nachricht über fie; felbft ihre Taufnamen werden nicht genannt.

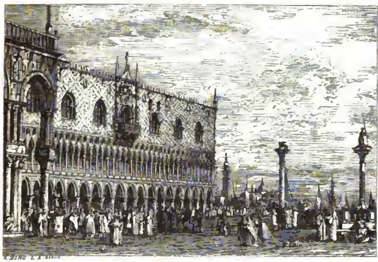


Antonio Canale gen. Canaletto.

Geb. in Venedig 1697; gest. daselbst 1768.

Es gibt Landschaften und Städte, bei denen der Maler, der sie künstlerisch darstellen will, mit einer Art Inspiration den oft tief verborgenen Reiz, der denselben innewohnt, entdecken muss, damit sein Bild keine langweilige Vedute, sondern ein von poetischer Kraft getragenes Kunstgebilde werde; es gibt dagegen auch Städte und Gegenden, die so unverhüllt Schönheit und Poesie zur Schau tragen, dass der Künstler sie nur getreu abzuschreiben braucht, um mit seinem Bilde jedes für das Schöne empfängliche Auge zu fesseln. Zu den Städten letzterer Gattung gehört in erster Linie Venedig, die stolze Dogenstadt, welche sich wie Venus aus den Meeresfluthen erhebt. Hier vereint sich Alles, was dem Maler seine Aufgabe erleichtert, ja zum höchsten Genuss macht: ein südlicher klarer Himmel, der die Stadt mit einem blendenden Lichte überströmt, das Meer, welches mit tausend Armen die Häuserreihen umspannt, die herrlichen Paläste und majestätischen Kirchen, das geschäftige Volk und — in früherer Zeit, als noch ein von reichem Adel umgebener Doge herrschte, — die feierlichen Umzüge und Festlichkeiten. Wie hätte in solcher Umgebung die Kunst nicht blühen und Triumphe feiern sollen?

Es bleibt daher eine wunderbare Erfcheinung, dafs das prächtige Venedig, das fo viele grofse Maler hervorgebracht, keinen Meifter fand, der feine taufend Reize zum Gegenftande der Darftellung gewählt hätte, bis in der Zeit des Kunftverfalles, im Anfang des 18. Jahrhunderts, ein Mann erfchien, der das Verfäumte und zwar im vollen Mafse einbrachte. Der Gedanke lag fo nahe wie beim Ei des Columbus; und als Canaletto den Bann einmal gelöft, ift die Zahl feiner Nachtreter und mehr oder weniger begabten Nachahmer zu einer Legion herangewachfen. Seit er in mehr als hundert Bildern uns Venedig von allen Seiten,



Die Piazetta in Venedig. Radirung von Canaletto.

in den verfchiedenften Tageszeiten fo treu und wahr gefchildert hat, ift die ftolze fchöne Stadt von unzähligen Pinfeln man könnte beinahe fagen gemifsbraucht worden.

Antonio Canale, gewöhnlich Canaletto, in Italien zuweilen il Tonino genannt, ftammt aus der vornehmen Familie da Canal ab, die wie fo viele edle Gefchlechter Venedigs ihren Glanz eingebüfst hatte. Sein Vater hiefs Bernardo und war ein Decorationsmaler. Höchft wahrfcheinlich als fein einziger Sohn wurde ihm 1697 Antonio geboren. Da diefer fchon in feiner früheften Lebenszeit Anlagen zum Zeichnen offenbarte, fo verwendete ihn der Vater zeitig genug in feinem Atelier. Er mufste fich das perfpectivifche Zeichnen aneignen, architektonifche Skizzen entwerfen, Decorationen componiren und lernte dabei, wie es das Gefchäft eines Decorationsmalers mit fich bringt, flink und nett arbeiten und foll bereits in feiner Lehrzeit vortreffliche Theaterdecorationen entworfen haben. Diefe Schule war für Canaletto's fpätere Kunftweife höchft vortheilhaft, ja ohne diefe Vorbereitung wäre er wohl nie der Künftler geworden, als welchen ihn die Kunftgefchichte feiert.

Dem jungen Canale wurde auf einmal die Decorationsmalerei zuwider. Wie Zanetti ſagt, ſollen unbeſcheidene Forderungen der Schauſpieldichter ihn bewogen haben, das Theater zu verlaſſen und auf andere Art ſein Glück zu verſuchen. »Es war um 1719«, ſo führt Zanetti des Künſtlers eigene Worte an, »als ich feierlich das Theater in den Bann that und als junger Mann nach Rom ging, um hier Veduten nach der Natur zu malen.«

Im Alter von zweiundzwanzig Jahren alſo entſchloſs er ſich, den bisherigen Lebensweg zu verlaſſen und einen neuen zu betreten. Aber, indem er meinte, etwas Neues zu thun, blieb er gewiſſermaſsen doch der alten Thätigkeit treu. Während er früher perſpectiviſche Veduten für das Publikum des Theaters malte, führte er dieſelben jetzt für das Publikum der Muſeen aus. Die Sache blieb dieſelbe, nur die Form wurde geändert. Die erſte Erziehung legte den Grund zu dem, was er werden ſollte, ein Architekturmaler, und als ſolcher hat er ſich eine Ehrenſtelle in den Annalen der Kunſt geſichert.

Wenn Künſtler Rom beſuchen, um daſelbſt ihre Studien zu machen und ſich in der Kunſt zu vervollkommnen, ſo wenden ſie ihre hauptſachliche Aufmerkſamkeit den Werken der groſsen Meiſter des 16. Jahrhunderts zu, die ſie in den Kirchen und Muſeen finden. Um dieſe kümmerte ſich Canaletto jedoch nicht im Geringſten. Die Ruinen des alten, die Kirchen und Paläſte des neuen Roms nahmen ſeine ganze Seele ein. Die groſsartigen Formen der von der ſaftigſten Vegetation überwucherten Ruinen, die vom glühenden Sonnenlichte hervorgezauberten blendenden Farben mit ihren tiefvioletten warmen Schattentönen forderten ſeinen Pinſel heraus, dies alles getreu auf die Leinwand zu übertragen. Das Coloſſeum intereſſirte ihn mehr als Raffael's Loggien im Vatican, die reichen Faſſaden der Paläſte mehr als der Kunſtreichthum ihrer Säle. Canaletto blieb, wozu ihn die angeborene Anlage ſtempelte, ein Architekturmaler durch und durch.

In die Zeit ſeines römiſchen Aufenthaltes fällt die Thätigkeit eines Malers, der ſich auf demſelben Kunſtgebiete einen Namen gemacht hatte. Es iſt J. P. Panini, deſſen Anſichten römiſcher Ruinen viel bewundert und von kunſtliebenden Reiſenden gern gekauft wurden. Wir beſitzen keine Nachrichten darüber, ob Canaletto mit dieſem Künſtler zuſammentraf, aber man kann wohl ein ſolches Zuſammentreffen vorausſetzen, da Beide, gleiche Stoffe behandelnd, die gleichen Orte für ihre Studien aufſuchten.

Wie lange Canaletto in Rom blieb, iſt unbekannt. Von hier ging er nach England. Höchſt wahrſcheinlich war er mit einem reichen engliſchen Kunſtfreunde bekannt geworden und von dieſem zu der Reiſe beſtimmt.

Da der Künſtler bei ſeinen Gemälden die naturaliſtiſche Seite der behandelten Gegenſtände in ihrer ganzen Wahrheit betonte, ohne ſich je um deren Idealiſirung zu kümmern, ſo muſsten ſeine mit gewandtem Pinſel ſo naturgetreu geſchilderten Architekturbilder gerade in England Bewunderung finden, wo die Kunſt ſich überhaupt der naturaliſtiſchen Auffaſſung mit groſser Vorliebe zuwandte. Er war in London ſehr beſchäftigt; von den daſelbſt entſtandenen Bildern iſt aber nichts bekannt, wahrſcheinlich ſind ſie auf den Landſitzen der Groſsen zerſtreut. In der Sammlung des Lord Northwick, welche 1839 verſteigert wurde, befand ſich ein groſses Gemälde von der Hand unſeres Künſtlers, welches die Vermählung des Dogen von Venedig mit dem Meer auf dem Canale grande vorſtellte. Das Bild iſt aber ſicher nicht in England entſtanden, ſondern datirt vielmehr aus ſpäterer Zeit, als

Canaletto in feine Vaterftadt zurückgekehrt war und diefe zum alleinigen Vorwurf für feine vielen Bilder machte. Was der Künftler in England fuchte, das fand er in reichem Mafse: Ehre und Geld (acquistò gloria e denari), das Letztere mag wohl die Hauptfache gewefen fein. Von England kehrte er in feine Vaterftadt zurück; die Quellen nennen kein Datum; ebenfo fehlt jeder nähere Bericht über einen fpätern zweiten Aufenthalt in London, von dem fie fprechen. In diefer Hinficht find überhaupt die italienifchen Kunfthiftoriker fparfam; biographifche und chronologifche Angaben, genaue Aufzählungen der Werke eines Künftlers werden durch langatbmige, in oratorifchem Stil gehaltene Lobpreifungen des Meifters erfetzt.

Nach Venedig zurückgekehrt, mufs fich il Tonino erft recht in feinem wahren Elemente gefühlt haben. Nach jahrelanger Abwefenheit erfchien ihm feine Vaterftadt halb fremd und darum feinem Künftlerauge faft neu. War er hier früher für den engen Raum eines Theaters thatig, fo war jetzt ganz Venedig für ihn ein Theater, eine Bühne, und die grofse Anzahl feiner Bilder, welche Anfichten aus der Lagunenftadt zum Gegenftande haben, ift Beweis dafür, dafs er mit dem Eifer eines Enthufiaften an's Werk ging und unermüdet fchaffte, ohne in feiner Productivität zu erlahmen. Venedig ift fo zu fagen mit Canaletto verwachfen; wie der Doge mit dem Meer, hat er fich mit feiner Vaterftadt vermählt, und die Ehe mufs fehr glücklich gewefen fein, wie die vielen Kinder derfelben, feine Bilder, beweifen dürften.

In der Zeit, als Canaletto Venedig in feinen Bildern verherrlichte, war diefes noch eine ariftokratifche Republik, es hatte noch feinen Dogen, feine Nobili und den mächtigen Rath der Zehn, aber es war doch nur noch ein Schatten des Venedigs von 1498, das feine Herrfchaft über das ganze adriatifche Meer ausgedehnt hatte; die wichtigften Befitzungen im Orient waren nach und nach verloren, der Reichthum der Stadt und des Adels gebrochen, die Paläfte der Grofsen konnten nicht mehr den Schauplatz feenhafter Fefte abgeben. In den Gemälden eines Paolo Veronefe fpiegelt fich noch der Sonnenglanz des Glücks diefer in ihrer Art einzigen Stadt ab; Canaletto's Venedig läfst uns bereits den Zahn der Zeit und — der Erniedrigung wahrnehmen, wie er die reichen Faffaden der ftolzen Paläfte benagt; um fo mehr, als Canaletto mit nichts fchonender Wahrheit das getreu wiedergiebt, was er fieht.

Der Künftler hat uns in feinen Bildern ein fo getreues Bild diefer Stadt hinterlaffen, dafs man diefe auf der Grundlage feiner Gemälde wieder neu conftruiren könnte, wenn fie von den Fluthen des Meeres, denen fie entftiegen ift, begraben werden follte. Canaletto ift fo zu fagen ein Cicerone und zwar ein fehr unterrichteter und treuer, der uns in feinen Bildern mit ängftlicher Wahrhaftigkeit von der Schönheit und dem Stolze feiner Vaterftadt erzählt. Um uns aus erklärbarer patriotifcher Scham nicht das in das Innere diefer ftolzen Palafte einbrechende Elend fehen zu laffen, zwingt er uns, nur die Aufsenfeite zu betrachten, und diefe ift noch immer darnach angethan, den Pomp der ftolzen Republik ahnen zu laffen. Canaletto's Venedig weifs nichts von den geheimnifsvollen Gemachern des Rathes, der Inquifition, den dunklen und engen Kerkern, die einige Klaftern unter den ftolzen Salen des Dogenpalaftes fo vieler Thränen und Schmerzen ftumme Zeugen waren, nichts von der Seufzerbrücke; eine Radirung von feiner Hand zeigt uns wohl einen Theil des Dogenpalaftes, des Gerichtshaufes und der Verbindungs-

brücke zwischen beiden, aber die Seufzerbrücke ist von der Architektur verdeckt. Ein einziges Interieur des Meisters ist uns bekannt, es ist der Vorhof des Palastes in Capriccio, eine anmuthige Säulenhalle (in der Pinakothek zu Venedig). Sonst ist der Schauplatz seiner Bilder das Leben des Marcusplatzes, der Lagunen, besonders des Canale grande mit seinen stolzen Palästen. Der Marcusplatz ist das Herz der Stadt, hier pulsirt das Leben derselben; es ist ein prächtiger Saal, dessen Gewölbe der blaue Himmel bildet, wie Napoleon I. sagte. Die Procurazien, der Thurm, die Fassade der Marcuskirche fordern unwillkürlich den Maler zu ihrer Darstellung heraus. Oft hat Canaletto den Platz gemalt von fröhlich erregtem Volke belebt. (Ein Bild in Dresden.) Bei dem Bilde einer Carnevalsbelustigung auf dem Marcusplatze hat ihm G. B. Tiepolo, wie auch in anderen Fällen, die figürliche Staffage gemalt. Die angrenzende Piazzetta war ebenfalls ein beliebter Punkt unseres Malers. Entweder nahm er seinen Standpunkt am Rand des Hafens, so daſs die Fassade des Dogenpalastes sich rechts perspectivisch in den Grund zur Marcuskirche hinzog (Museum Berlin und Dresden), oder er stand auf dem Marcusplatze, mit der Aussicht auf den Hafen, auf die Inseln, auf das Meer. Die beiden Säulen aus Granit, deren eine den bronzenen beflügelten Marcuslöwen, die andere die Statue des h. Theodor, des ursprünglichen Schutzheiligen Venedigs, trägt, unterbrechen angenehm die Linien des Horizonts. Eine solche Ansicht hat er auch radirt. Ein ander Mal läſst uns der Künstler, wenn wir ihn zum Führer nehmen wollen, eine Barke besteigen und gewährt uns im Hafen einen Fernblick in's Meer, die Riva degli Schiavoni entlang (Museum Grenoble), oder zeigt uns neben der Dogana die Kirche Sta. Maria della salute, deren Fassade mit der blaugrauen, in der Sonne eigenthümlich glänzenden Kuppel sich im Canal abspiegelt. (Museum Berlin.) Auf dem Bilde des Louvre bewegt sich eine Prozession und eine groſse Volksmasse über eine auf Pontons über den Canal ausgespannte Brücke zum Eingang derselben Kirche.

Der groſse Canal selbst hat in seiner Schlangenwindung durch die Stadt dem Meister gar manchen Vorwurf für seine Kunst geliefert. Besonders die Rialtobrücke, das Wahrzeichen der Stadt, war oft, aus der Nähe wie aus der Ferne, Gegenstand seiner Bilder. (Eine Rialtobrücke befand sich in der Galerie Pourtalès.)

Es ist uns nicht möglich, alle Punkte namentlich anzuführen, die Canaletto für seine vielen in allen Galerien Europa's zerstreuten Bilder gewählt hat. Da er ein hohes Alter erreichte, so ist bei seinem Fleiſse wie seiner Kunstfertigkeit die Menge der Arbeiten leicht erklärlich, wenn auch so manches Bild in öffentlichen Sammlungen, das auf seinen Namen lautet, vielmehr auf Rechnung der Schüler, besonders des talentvollen Guardi und seines Neffen Bellotto zu stellen ist.

Von seinen sonstigen Lebensschicksalen schweigen die Biographen. Er starb im Jahre 1768; Mariette nennt den 20. April als seinen Sterbetag, und giebt an, seine Wohnung habe in der contrada di San Lio gelegen. —

Sehen wir näher zu, welchen künstlerischen Ausdruck Canaletto für seine Stoffgebiete fand, so läſst sich nicht verkennen, das er sein Leben lang unter dem Einfluſs seiner Jugendthätigkeit gestanden hat. Bei aller Wahrheit der Darstellung, der Perspective und Farbe fehlt doch seinen Bildern eine poetische Verklärung der materiellen Wirklichkeit. Andererseits dürfen wir auf unserem heutigen Standpunkte ästhetischer Beurtheilung nicht zu strenge sein, müssen uns vielmehr erinnern, daſs die Zeitgenossen des Künstlers eben nichts anderes von dem-

felben erwarteten, als eine bis in's kleinfte Detail durchgeführte naturaliftifche Auffaffung der Wirklichkeit. Canaletto hätte wohl kaum den Ruf erlangt, deffen er fich erfreute, noch den Lohn errungen, der ihm fo reichlich zu Theil wurde, wenn er weniger Kunftfertigkeit und mehr ideale Kunft gepflegt hätte. Er befafs von einem echten Künftler nur das Auge und die Hand; letztere wufste getreu wiederzugeben, was das Auge gefehen hatte. Und diefes fah freilich fehr gut — die wechfelvollen Nuancirungen der Farben an den alten Paläften und Kirchen, die klare Luft, den fonnendurchglühten Himmel, die bewegliche Spiegelnatur des Waffers, und Alles dies wufste feine kunftfertige Hand täufchend auf die Leinwand zu bannen.



Anficht von Pirna. Nach einer Radirung Bellotto's

Man kann fagen, dafs feine Profpekte eine photographifche Genauigkeit befitzen. Man könnte fie gemalte Vorlaufer der photographifchen Augenblicksbilder nennen. Und in der That find fie mit Photographien fehr nahe verwandt, denn wie bei diefen das Licht in der Camera auf chemifchem Wege das Bild erzeugt, fo bediente fich auch Canaletto, wie es Zanetti von ihm felbft erfahren hat, der optifchen Camera, um die Veduten mit ihrer Hilfe mechanifch zu zeichnen. Diefe Art, die Natur zu beobachten und abzufchreiben, fühlt man unwillkürlich bei Betrachtung der Werke Canaletto's heraus. Ein Verdienft des Künftlers war es, dafs er fich nicht verleiten liefs, die Schatten der Körper fo tief und undurchfichtig zu geben, wie fie in der Camera erfcheinen. Hier copirte fein Auge die Natur unmittelbar.

Die fleifsige Beobachtung diefer äufseren Erfcheinungen an den Architekturen und in der Natur und die getreue Wiedergabe derfelben hat auch dem Künftler von Seite der italienifchen Kunftfchriftfteller das unbedingtefte Lob eingetragen. »Er

hat alle feine Vorgänger übertroffen,« fagt Zanotto, »und ift ficher, felbft von Niemandem übertroffen zu werden. Mit der Wahrheit und Harmonie, die im glänzenden Sonnenlichte über feine Architekturen ausgegoffen find, kann nichts verglichen werden; fein Waffer fcheint fich zu bewegen und es fehlt nicht viel, fo wird man das Säufeln des Zephirs hören und fühlen.«

Da Kunftfreunde mit den Kritikern übereinftimmten und Canale's Bilder einen grofsen Abfatz hatten, fo führte ihm diefe Malweise mehrere Schüler zu, während Andere fich beftrebten, ihn nachzuahmen. Venedig ward nun von vielen Nachtretern Canale's nach allen Richtungen abconterfeit. Zu feinen beffern Schülern und Nachahmern gehören die bereits genannten Guardi und Bellotto, fo wie Marieschi Vifentini und Colombini. Francesco Guardi (1712—1793) kommt feinem Meifter am nächften. Wer von diefem kein Bild erwerben konnte, begnügte fich gern mit einem des Schülers. Doch hat letzterer oft die correcte Zeichnung dem Effect zum Opfer gebracht.

Ein Vorzug bei den Gemälden von Canale liegt in der lebendigen, oft reichen Staffage, die er unmittelbar der Wirklichkeit entlehnte. Wie bewegt, wie drängt fich die Maffe über den Marcusplatz! Wenn man näher hinfieht, die einzelne Figur betrachtet, fo tritt die gröfste Mannigfaltigkeit dem Auge entgegen, aber jede einzelne Figur ift individualifirt — man erkennt den vornehmen Venezianer, die reiche Dame der Dogenftadt, den Armenier, Juden, Griechen, Mufelmann. Die Staffage ift alfo keine zufällige, fondern von der Oertlichkeit bedingte.

Nach feinen Gemälden und Zeichnungen wurde nicht viel geftochen. Wir kennen einen Stich von T. B. Allen, welcher die Dogana in Venedig darftellt. Fabio Berardi und J. Wagner gaben 1742 fechs Blätter venezianifcher Anfichten heraus und Vifentini ein ganzes Werk nach feinen Zeichnungen unter dem Titel: Urbis Venetorum profpectus celebriores. Venet. 1742. qu. fol. 3 Theile.

Obwohl Canaletto die Radirnadel nur gelegentlich zur Erholung führte, fo find feine Radirungen doch ebenfo originell wie geiftreich. Er hat eine eigene Manier, eine eigenthümliche Behandlung der Nadel erfunden, die fich befonders dazu eignet, feine Art zu malen auf die Platte zu überfetzen. Er wendet keine Kreuzfchraffirung an; die gröfsere Dichtigkeit der parallel laufenden Linien, die längere Aetzung derfelben bringt auf feinen meift kleinen Blättern die Schatten hervor. Auch hat er die Gewohnheit, beim Mauerwerk, in der Luft, im Waffer die Linien zu unterbrechen, fo dafs nur längere oder kürzere Striche in einer Ebene liegen. Mit diefer Art zu radiren bringt er das glitzernde Licht, die Bewegung und die Reflexe im Waffer vorzüglich zum Ausdruck. Man kann kaum mit weniger Mitteln eine in glühende Sonne getauchte Architektur am Waffer fo meifterhaft darftellen. Er liefs, wie Fachkünftler fagen, das Papier mitarbeiten und brachte auf diefe Art pikante und geiftreiche Effecte hervor. Canale wird darum mit Recht als Radirer von den Kunftfammlern hochgefchätzt.

Sein Werk beläuft fich auf etwa dreifsig Blätter und ift als Buch erfchienen, indeffen fehr felten geworden. Man findet nur einzelne Blätter in den Sammlungen. Sie enthalten nicht allein Anfichten von Venedig, fondern auch folche aus der ferneren Umgebung der Lagunenftadt, der terra firma.

Bernardo Bellotto, gen. Canaletto.

Geb. in Venedig um 1724; gest. in Warschau 1780.

Bernardino Bellotto, geboren in Venedig, von vornehmer Abkunft, war höchst wahrscheinlich ein Schwestersohn des Antonio Canale. Als Schüler seines Onkels erbte er auch den Zunamen Canaletto und dessen ganze Malweise. In seiner Jugend besuchte er, wie sein Onkel, Rom, wo er die schönsten Ansichten dieser Stadt zeichnete und malte, und als er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, wählte er, wie sein Lehrer, diese zum hauptsächlichsten Vorwurf für seine Gemälde.* Kleinere Ausflüge nach Verona, Brescia und Mailand bereicherten seine Zeichenmappen auch mit Ansichten dieser Städte, die er dann ebenfalls im Geschmack seines Meisters ausführte.

Sein Ruhm muss sich zeitig genug selbst über die Grenzen Italiens ausgebreitet haben, denn es wurde ihm ein ehrenvoller Ruf an den sächsischen Hof nach Dresden zu Theil, wahrscheinlich durch Vermittlung des Grafen Algarotti, in dessen Auftrag Canale viele Gemälde ausgeführt hatte. Belotto folgte dem Ruf, und da seine Bilder gefielen, entstand allmählich eine grosse Reihe derselben, die sich sämmtlich im Besitze des sächsischen Königshauses befinden und zusammengestellt eine ganze Galerie bilden würden.

So sehr auch der Künstler für Darstellung italienischer Landschaften eingenommen war, sein Aufenthalt in Dresden, die malerische Umgebung dieser Stadt und gewiss auch der Wunsch des sächsischen Königshauses legten es ihm nahe, die vornehmsten Orte um Dresden zum Gegenstande seiner Gemälde zu wählen. Besonders Pirna, Königstein und Sonnenstein wurden von verschiedenen Standpunkten aufgenommen und nicht allein gemalt, sondern auch mit der Radirnadel auf Kupfer gebracht.

Bellotto muss, wahrscheinlich während seines Dresdener Aufenthaltes, auch München besucht haben, da er für den Kurfürsten von Baiern eine Ansicht von München (jetzt in der Pinakothek daselbst) und mehrere von Nymphenburg malte. An demselben Hofe war bereits von 1729 an sein Landsmann Amigoni thätig gewesen. Als dieser 1739 von London mit viel Geld nach Venedig zurückkehrte, traf er wahrscheinlich mit Bellotto dort zusammen, wenn dieser noch nicht nach Dresden abgereist war. Da alle urkundlich gesicherten Daten fehlen, ist es schwer, zu bestimmen, ob eine Reise Bellotto's nach England, welche nach Fiorillo 1746 auf Anrathen Amigoni's unternommen wurde, bereits in Venedig im mündlichen oder erst in Dresden durch schriftlichen Verkehr geplant war.

Wie für feinen Onkel, war auch für ihn der Aufenthalt in der englifchen Hauptftadt von grofsem materiellen Nutzen. Nach Walpole's Bemerkung hat er fich zwei Jahre in England aufgehalten und grofse Summen erworben. Er malte Anfichten italienifcher Gegenden, römifcher Ruinen, der Lagunenftadt, die in London grofsen Abfatz fanden, und mit kluger Berechnung erweiterte er fein Repertoir, indem er auch englifche Anfichten in den Bereich feiner Kunft aufnahm. So befafs Walpole eine perfpektivifche Innenanficht von der Kapelle von Kings-College, die fehr gelobt wurde.

Für den Kunfthandel zeichnete er ferner damals eine Reihe von Anfichten englifcher Garten, die geftochen wurden, so von Somerset-Garden, mehrere aus dem Garten von Vauxhall und von Ranelagh, die im Verlag von Rob. Sayer erfchienen find. Es find nur Veduten, die uns die gefchmacklofen Tempelchen, Nifchen, Rondels u. f. f., wie fie in jener Zeit zur höchften Zierde der Gärten geftempelt wurden, getreu wiedergeben. Was aber diefe Blätter, wenn auch nicht künftlerifch, doch culturhiftorifch intereffant macht, das ift die reiche Staffage, welche uns die Befucher der Garten in jener Zeit fehr getreu fchildert. Es find echt Hogarth'fche Figuren im Kleinen die fich hier bewegen, fei es als einfache Spazierganger oder als Masken bei irgend einer öffentlichen Feftlichkeit.

Im Jahre 1748 verliefs Bellotto England; man erfahrt jedoch nicht, ob er fich nach feiner Vaterftadt oder wieder nach Dresden begeben hat. Die fpärlichen biographifchen Notizen theilen nur mit, dafs er fich einige Jahre vor feinem Tode nach Warfchau in den Dienft des polnifchen Königs begab, wo ihn 1780 der Tod ereilte.

Wenn Lanzi der Meinung ift, dafs Bellotto's Malweife der feines Onkels fo nahe käme, dafs die Werke beider nicht leicht zu unterfcheiden feien, fo gilt dies allenfalls von feinen Arbeiten, die er noch in Venedig unter den Augen feines Meifters ausgeführt hat. Die Entfernung von Italien und feinem Lehrer aber brachte eine Wandelung in feiner Kunftweife, befonders in den Schattenlagen feiner Landfchaften hervor. Wahrend die Schatten bei feinen früheren Bildern durchfichtig waren, wurden fie bei feinen deutfchen Anfichten oft fchwer und tief. Auch er foll fich bei der Aufnahme der Gegenden, nach dem Vorbilde feines Lehrers, gelegentlich der Camera optica bedient haben. Ebenfo griff er wie Canaletto zuweilen zur Radirnadel. Seine Blätter, die fich meift fchon durch das grofse Format von jenen feines Onkels unterfcheiden, erreichen die geiftreiche Behandlungsweife des Letzteren keineswegs, fo fehr fich auch Bellotto augenfcheinlich derfelben Behandlung der Radirnadel befleifsigte. Die Wirkung ift bei allem Verdienft feiner Arbeiten doch eine andere. Wir kenen von feiner Hand fünf grofse Blätter mit Anfichten von Baulichkeiten Dresdens, wie der Frauenkirche, der alten Kreuzkirche u. f. f., die alle fehr felten geworden find, dann mehrere Anfichten aus der Umgebung der Stadt, von denen hier eine Anficht von Pirna als Illuftration wiedergegeben ift. Auch Anfichten von Warfchau foll er geätzt haben, die uns indeffen nicht bekannt find.



Pompeo Batoni.

Geb. in Lucca 1708; gest. in Rom 1787.

Die Kritik der Neuzeit hat einen guten Theil des überschwänglichen Lobes gestrichen, mit dem die Zeitgenossen Batoni überhäuft haben; dennoch ist noch so viel Gutes übriggeblieben, dafs der Künstler einen bescheidenen Platz in diesem Werke verdient und dies um so mehr, als er vom edelsten Streben beseelt war, aus dem Manierismus seiner Kunstgenossen sich empor zu arbeiten. So lassen sich denn auch unschwer in seiner Kunst die ersten Anfänge einer Wendung zum Bessern wahrnehmen.

Pompeo Batoni erblickte am 5. Februar 1708 in Lucca das Licht der Welt; seine Eltern hiefsen Paulin Batoni und Clara Sesti. In der Werkstatt des Vaters, eines Goldschmiedes, sollte der Sohn das gleiche Handwerk erlernen und wurde deshalb frühzeitig zum Zeichnen angehalten und in der Technik des für ihn gewählten Kunsthandwerks unterwiesen. Wie weit er es als Goldschmied gebracht hat, wird sich kaum je ermitteln lassen. Man schreibt ihm einen kostbaren goldenen, mit verschiedenen Figuren verzierten Kelch zu, der als Geschenk der Stadt Lucca an Papst Benedict XIII. für einige der Kathedrale von Lucca bewilligte Privilegien ging, doch bleibt unermittelt, ob Batoni dies Werk allein und nach eigener Erfindung ausführte oder nur bei der Anfertigung desselben mitbetheiligt war.

Wie Pompeo aus einem Goldſchmied ein Maler wurde, darüber giebt uns Mariette, ein Zeitgenoſſe des Künſtlers, Auſſchluſs. Er erzählt, Batoni hatte als Goldſchmied verſchiedene Geſchmeide und Doſen verfertigt, Gravirungen und Ciſelirungen an denſelben angebracht. So ſei ihm auch einmal eine Miniatur übergeben worden, um ſie in einen Doſendeckel zu faſſen. Sie habe ihm ſo gefallen, daſs er ſie anhaltend betrachtet und dem Drange nicht habe widerſtehen können, ſie zu copiren. Dieſe Copie ſei aber ſo gut ausgefallen, daſs man ſie für das Original genommen habe. Dadurch ſei ſein Muth gewachſen, er habe weiter gezeichnet und gemalt und ſei ſchlieſslich zu der Ueberzeugung gekommen, daſs er zum Maler geboren ſei.

Wie dem auch ſei, auf das Zureden ſeines Pathen Alexander Guinigi, eines vornehmen Luccheſen, verlieſs er das väterliche Atelier, um Maler zu werden. Mariette ſagt, Batoni hätte keinen Lehrer gehabt; es iſt dies aber ein Irrthum, denn ſchon in ſeiner Vaterſtadt genoſs er den Unterricht des Domenico Brugieri und des Giovanni Domenico Lombardi. Letzterer Künſtler hatte eine kecke Manier, ein glühendes Colorit und liebte es, effectvolle Scenen, lebhafte Affecte darzuſtellen, wofür Batoni keine Neigung zeigte, da er ſich vielmehr zur Darſtellung des ruhigen, behaglichen Exiſtenzgefühles hingezogen fühlte. Dieſer Gegenſatz zwiſchen Lehrer und Schüler mag mit Urſache geweſen ſein, daſs der letztere Vaterſtadt und Meiſter verlieſs, um in der Ferne ſich auf ihm zuſagenden Bahnen zum Künſtler heranzubilden. Noch ſehr jung kam er, wir wiſſen freilich nicht in welchem Jahre, nach Rom. Der Zauber, den die Kunſt der gröſsten Meiſter um die ewige Stadt gewoben hatte, beſtand zwar damals, ſo gut wie noch heute, aber in der lebenden Künſtlerwelt fand Batoni keineswegs, was er ſuchte. Man lobte Raffael, ohne ihn zu ſtudiren, und wo man einen Anlauf nahm, die Bahnen der Alten zu wandeln — was ſelten genug geſchah — da ſcheiterte das Beginnen an der eigenen Ohnmacht, oder man glaubte ſie erreicht zu haben, wenn man einige äuſsere Formen ohne den Geiſt, der in denſelben lebte, ſich angeeignet hatte. Batoni fand ſich alſo bei ſeinem Eintritt in Rom enttäuſcht, die zeitgenöſſiſche Kunſt lag darnieder, dort mehr noch, als in den anderen italieniſchen Städten. Daſs der erſt angehende Künſtler dies fühlte und mit aller Energie gegen die Feſſeln kämpfte, mit denen die edle Gottestochter im Schlamm des Manierismus gefangen lag, iſt gewiſs ein rühmliches Zeugniſs des tiefen Ernſtes, mit dem er erfüllt war.

Drei Ateliers römiſcher Maler beſuchte Pompeo nach einander, ohne ſich in einem derſelben heimiſch zu fühlen oder einen Schatten der geträumten Ideale zu finden. Sebaſtian Conca, Agoſtino Maſucci und endlich Franceſco Fernandi, beſſer bekannt unter dem Namen Imperiali, wurden nach der Reihe, jeder nur für eine kurze Zeit, ſeine Lehrer. Endlich glaubte er den rechten gefunden zu haben; freilich konnte ihn dieſer nur durch ſeine Werke unterweiſen, und der Schüler muſste ſeine geiſtige Kraft zuſammennehmen, um dieſen Werken die Lehre zu entnehmen, in den Geiſt derſelben einzudringen. Dieſer groſse, für alle Zeiten muſtergiltige Meiſter, den ſich der junge Pompeo ſelbſt erwählt hatte, war Raffael. Er copirte mit gröſstem Fleiſse deſſen Werke, und indem er ſich die naturgemäſse Frage ſtellte, auf welchem Wege ſein Vorbild die klaſſiſche Kunſthöhe erreicht hatte, muſste er von ſelbſt auf die beiden andern Lehrmeiſter kommen, deren Schule jeder Künſtler, der es zu Tüchtigem bringen will, genoſſen haben muſs:

die lebendige Natur und die Antike. Erstere lehrt ihn, wahr zu sein, letztere das Wahre in klassisch schöne Form zu kleiden. Und ausdrücklich betonen es die Biographen Batoni's, dass er neben Raffael jene beiden studirt habe. Mit Eifer und Hingabe zeichnete er nach den Schöpfungen des Alterthums, die er ja in Rom in reichster Auswahl vorfand. Bei solchen Arbeiten wurde er oft von Fremden überrascht, wenn diese die öffentlichen Museen besichtigten, und erhielt von ihnen zahlreiche Aufträge. So gab es endlich in Rom keine berühmte Statue, die er nicht zu wiederholten Malen gezeichnet hätte.

Unter Raffael's Werken zogen ihn in erster Reihe die Wandmalereien der Farnesina an. Täglich pilgerte er dahin, um jene reizenden Kunstgebilde zu studiren und abzumalen. Freilich fesselte ihn daselbst neben der Kunst auch die Liebe; die hübsche Tochter des Hausverwalters hatte es ihm ebenso angethan, wie Raffael's Galatea. Zweiundzwanzig Jahre erst war der Künstler alt, ohne Vermögen, ohne sicheres Einkommen, als er die Geliebte freite. Er glaubte mit grösserer Hingebung sich in der Ehe seiner Kunst widmen zu können, als in der die Gedanken mannigfach ablenkenden Brautzeit.

Eine günstige Gelegenheit, sich in seiner Kunst auszeichnen zu können, bot sich dem jungen Maler bald dar. Als er eines Tages auf der Treppe des Conservatorenpalastes ein antikes Flachrelief zeichnete, kam zufällig der Marquis Gabriel de Gubbio des Weges, betrachtete die genaue und feine Zeichnung des jungen Künstlers und war so sehr von ihrer Schönheit entzückt, dass er sich mit demselben in ein Gespräch einliess und ihm den Auftrag ertheilte, für seine Kapelle in der Kirche S. Gregorio zu Rom ein Altarbild zu malen. Mit Freuden ergriff Batoni die ihm gebotene Gelegenheit, mit seiner Kunst öffentlich auftreten zu können und malte mit grosser Sorgfalt eine Madonna, welche, als sie ausgestellt wurde, sich allgemeinen Lobes erfreute.

Der erste günstig ausgefallene Wurf gab dem Maler Muth zum freudigen Weiterschaffen. Zunächst liess der Cardinal Furietti von ihm ein Altarbild für die Kirche San Celso ausführen. Batoni malte Christus auf Wolken, von vielen Engeln umgeben, mit anbetenden Heiligen. Dieses Bild fand reichen Beifall, besonders lobte man die unten stehenden vier Heiligen, vorzüglich in Zeichnung und Farbe. Selbst Mengs sprach sich sehr günstig über dieses Gemälde aus.

Nach solchen Anfängen öffnete sich dem strebsamen Künstler ein weites Feld der Thätigkeit. Besonders auf dem Gebiete der religiösen Malerei wurde er mit zahlreichen Aufträgen bedacht. So schuf er für Mailand einen seligen Bernardo Torlomei, wie er den Pestkranken beisteht, eine Immaculata für die Philippinerkirche von Chiari bei Brescia. In den Kirchen seiner Vaterstadt Lucca befinden sich mehrere Gemälde von ihm, darunter eine Stigmatisation der h. Catharina von Siena und ein h. Bartholomäus. Brescia besitzt einen h. Johannes von Nepomuk und eine Darstellung der Maria im Tempel, Parma eine Predigt des h. Johannes in der Wüste und Messina einen Apostel Jacobus, — aber es würde zu weit führen, alle seine Kirchenbilder namentlich anzuführen. Auch über die Grenzen Italiens kamen seine Arbeiten; so malte er für die Königin von Portugal ein Abendmahl Christi, an dem man den Ausdruck der Bewunderung und Verehrung in den Gesichtern der Apostel pries. Für dieselbe Königin entstand auch eine religiöse Allegorie, deren Gegenstand etwas sonderbar ist: »Die vier Welttheile beten das Herz Jesu an«. Der Kaiser von Russland erwarb bei seiner Anwesenheit in Rom um tausend

Dukaten eine h. Familie, die für ein Hauptwerk des Künftlers galt und befonders um der Zartheit der Phyfiognomien und des magifchen Colorits wegen gepriefen wurde. Es ift wohl diefelbe, welche fich jetzt in der Eremitage befindet. Eine Verlobung der h. Catharina blieb in der Familie des Künftlers; wohin das Bild fpäter kam, ift uns nicht bekannt. Der Belvedere zu Wien befitzt von ihm die Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Elternhaus: der Vater felbft begleitet den



Venus den Amor liebkofend. Nach dem Stiche von Porporati.

zurückgekehrten Liebling; die rührende Gefchichte konnte nicht mit weniger Mitteln und treffender gefchildert werden.

Neben Raffael hat Correggio unferen Künftler vornehmlich beeinflufst, wie am deutlichften die Nachahmung eines Correggio'fchen Bildes zeigt: die auf der Erde liegende büfsende Magdalena. Beide Werke, das Original und die Nachahmung, befinden fich jetzt in der Galerie zu Dresden, und fordern fo einen intereffanten Vergleich heraus. Wir können uns hier nicht verfagen, das Urtheil Goethe's über Batoni's Bild (in Winckelmann und fein Jahrhundert) einzufchalten: »— überdiefs befafs er (Batoni) ein natürliches Talent zum Gefälligen und Naiven, weswegen ihm

jugendliche weibliche Figuren oft reizend gelungen find. Unter diefen zeichnet fich die Maria Magdalena in der Galerie zu Dresden befonders aus. Sie hat zierliche Formen, anmuthige Züge, man kann dem Werk leicht anfehen, dafs der Meifter folches, wenig von der Wahrheit abweichend, einer jungen, hübfchen Römerin nachgebildet hat; mit der Reue fcheint es ihr kaum halber Ernft, und fie thut nur bufsfertig, um defto reizender zu erfcheinen. Die Farben find frifch, auch gebricht es ihnen weniger an Kraft als an Uebereinftimmung des Tons. Die gute Wirkung ift den gefammelten hellen Localfarben zuzufchreiben.«

Zu den beften Compofitionen religiöfen Inhalts gehört ferner die heilige Familie in der Brera zu Mailand. Maria mit dem Kinde fitzt auf dem Throne, von



Bufsende Magdalena. Original in der Dresdener Galerie.

Jofeph und Zacharias umgeben, während Elifabeth mit dem betenden Johannesknaben vor Maria kniet. Der Aufbau der Gruppe ift fehr verftandig angelegt, die Zeichnung edel, ganz im Geifte des Cinquecento, der Faltenwurf über allen Tadel erhaben, die Farben harmonifch. Das Bild ift auch deshalb bemerkenswerth, weil Batoni hier mehr Figuren als gewöhnlich anbrachte.

Doch nicht allein der heiligen Gefchichte lieh Batoni feinen Pinfel, wir befitzen auch mehrere Gemälde von feiner Hand, in denen er Scenen der Gefchichte oder der Mythologie darftellte. So malte er Cleopatra, die dem Octavius Cafar's Büfte zeigt, und diefelbe Beherrfcherin Egyptens, wie Antonius in ihren Armen ftirbt; doch wufste er diefer berüchtigten orientalifchen Schönheit nicht jene berückende Phyfiognomie zu geben, die felbft Rom's Beherrfcher zwang, zu ihren Füfsen zu feufzen. Beide Compofitionen laffen auch das Auge des Kunftkenners ziemlich kalt. Florenz befitzt von feiner Hand die Erziehung des Achilles durch

Chiron und Achilles am Hofe des Lykomedes. Auf dem zweiten Gemälde wird es wirklich fchwer, in dem als Mädchen gekleideten Achill einen Mann zu vermuthen, fo weibifch erfcheint der Ausdruck feines Gefichtes. Endlich befindet fich in Florenz ein Gemälde, welches Hercules auf dem Scheidewege zwifchen Tugend und Luft darftellt. Die Stellung des unentfchiedenen Götterhelden ift nicht glücklich gewählt, Löwenhaut und Keule find fo angebracht dafs fie die Zeichnung des herculifchen Körpers ganz verfehlt erfcheinen laffen. Beffer find die weiblichen Figuren, befonders die ftehende Geftalt der Tugend. Goethe's Urtheil ift auch bei diefem Bilde gerechtfertigt. Für einen vornehmen Engländer malte er das Zufammentreffen des Bacchus mit der Ariadne auf Naxos, an welchem Bilde die Zeitgenoffen die Meifterfchaft in der Schilderung der Empfindungen Beider bei einem folchen Begegnen rühmten. Lanzi lobt auch ein Bildchen, das in der Familie des Malers blieb und den Traum eines Mädchens zum Gegenftand hat. Diefes ruht in nachläffiger ungezwungener Lage und lächelt im Schlafe offenbar über etwas, was ihr im Traum begegnet. Den Gegenftand diefes Traumes verrathen zwei Amorinen, welche koftbare Gefchmeide und Kleider darbieten, während ein dritter mit Pfeilen droht.

Als ein vorzügliches Werk mufs auch das Bild erwähnt werden, welches fich in der Villa Borghefe befindet und die Stadt und Republik Marino in einer jugendlichen weiblichen Figur vorftellt, die in flehender Stellung zu den Füfsen eines Cardinals liegt. — Von gefälliger Wirkung, wenn auch nicht gerade in klaffifchem Stil, ift feine Venus, welche den fich anfchmeichelnden Amor liebkoft. Aber geradezu banal erfcheinen die durchbohrten Herzen im Schoofse der Liebesgöttin. Porporati hat diefe Compofition in einem gefchätzten Stiche verewigt, nach welchem wir hier eine Illuftration geben. Das Bild des Berliner Mufeums, welches die Hochzeit von Pfyche und Amor in origineller Weife darftellt (Hymen vereint Beide in Gegenwart der Venus) gehört keineswegs zu den beffern Werken Batoni's.

Auch als Portätmaler hat Batoni viele Werke gefchaffen, die, wenn fie auch nicht das Höchfte in ihrer Kunftgattung erreichen, doch manches Lobenswerthe aufweifen. Gerade auf diefem Gebiete hat er feine meiften Lorbeern geerntet, denn da die höchften Perfonen feiner Zeit fich von ihm malen liefsen, fo fielen ihm Ehrenbezeugungen aller Art reichlich zu. Es war eine Zeit lang in Rom geradezu Mode, fich von Batoni malen zu laffen. Kein Fürft weilte in jener Zeit in Rom, ohne deffen Atelier zu diefem Zwecke befucht zu haben.

Drei Päpfte, Benedict XIV., Clemens XIII. und Pius VI., haben ihm gefeffen, ebenfo der Cardinal Sciarra Colonna, welches Bild G. F. Wille geftochen hat. Auch Kaifer Jofeph II., der 1769 Rom befuchte, liefs fich zugleich mit feinem Bruder Leopold, Grofsherzog von Toscana, von ihm malen. Der Kaifer war fehr zufrieden mit der Arbeit und befchenkte den Künftler mit einer goldenen Dofe und ebenfolchen Halskette, an welcher im Medaillonform das Bildnifs des Gebers hing. Als das Gemälde in Wien ankam, war Maria Therefia fo fehr von demfelben entzückt, dafs fie Batoni einen Brillantring verehrte und ein Bild beftellte, auf welchem die beiden Fürften in ganzer Figur' erfcheinen follten. Der Maler führte auch dies Werk zur Zufriedenheit der kaiferlichen Beftellerin aus. In der That ift es eine feiner beften Leiftungen und befitzt grofse Schönheiten. Beide Fürften ftehen in ungezwungener Haltung neben einander, im

Grunde erblickt man die Kuppel der Peterskirche und die Engelsburg. Noch vor der Abfendung nach Wien wurde es unter des Malers Auflicht in Rom von Andrea Roffi geftochen. Ein Adelsdiplom war neben fürftlichem Honorar der Lohn der Arbeit. Noch einmal nahm die Kaiferin feine Kunft in Anfpruch, als fie von feiner Hand das Bildnifs ihres verftorbenen Gemahls Franz I. zu befitzen wünfchte, zu welchem Zwecke fie ihm ein kleines Portrait deffelben nebft feiner Uniform nach Rom fandte. Auch mit diefer weniger angenehmen Arbeit entfprach er den Erwartungen Maria Therefia's auf die glänzendfte Weife.

Von dem Alltagsleben des Künftlers haben wir nichts zu berichten; reiche Thätigkeit füllte fein Leben aus, welches in ruhiger Einfachheit, von keinen tragifchen oder romanhaften Vorfällen unterbrochen, dahinflofs. Da es ihm nie an Beftellungen fehlte und er fich Bildniffe fehr theuer bezahlen liefs, fo lebte er in einem gewiffen Wohlftande. Man erzählt, dafs feine Töchter gute Sängerinnen waren (von einem Sohne ift nichts bekannt), und dafs in Folge deffen fein Haus ein gefuchter Verfammlungsort von Künftlern, Gelehrten und hohen Perfonen gewefen fei. Auch der ruffifche Czar, der mit feiner Gemahlin und grofsem Gefolge Rom befucht hatte, fand fich eines Tages im Atelier des Künftlers ein, und da er dafelbft ein angefangenes Bildnifs eines Herrn feines Gefolges fah, welches er fehr ähnlich fand, fo liefs er fich felbft ebenfalls malen. Während die Töchter des Malers mit ihrem Gefange die Einförmigkeit der Sitzung unterbrachen, malte der bereits ziemlich bejahrte Künftler das Porträt fo vorzüglich, dafs auch die Kaiferin, als fie es gefehn, ihr Bildnifs von der Hand Batoni's befitzen wollte. Es hatte den Anfchein, als ob dem Künftler Alles, was er begonnen, gelingen follte. Nicht allein, dafs er durch fortgefetzte Beftellungen genug Arbeit und Erwerb hatte, auch Anerkennung und Ehre wurde ihm in reichem Mafse zu Theil. Da wurde eine Beftellung, die im Anfang darnach angethan war, feinen höchften Ehrgeiz zu befriedigen, in der Folge eine Quelle von vieler Betrübnifs.

Durch die Bemühungen feiner Gönner, insbefondere des Cardinals Alexander Albani wurde ihm 1760 der ehrenvolle Auftrag, für die Peterskirche ein grofses Gemälde auszuführen, damit diefes dann in Mofaik gefetzt und an Stelle eines Bildes von Vanni aufgeftellt werde. Batoni machte fich mit aller Energie und Freudigkeit des Schaffens an die Arbeit und vollendete fie bereits im nächften Jahre. Das Bild ftellt den Fall des Zauberers Simon dar. Diefer hat fich vor zahlreich verfammeltem Volke mit Hilfe teuflifcher Künfte in die Luft erhoben, ftürzt aber auf das Gebet des h. Petrus zu Boden. Der Künfter, der gewohnt war, feine Compofition ftets mit den wenigften Figuren aufzubauen, wagte fich hier in ein ungewohntes Gebiet, und es fehlte ihm die Sicherheit, eine folche Maffe von Figuren zu bewältigen und kunftgerecht zu gruppiren. Als das Bild in Rom ausgeftellt wurde, fielen die Feinde und Neider Batoni's, wie Fiorillo berichtet, mit den bitterften Kritiken über ihn her. Der Künftler nahm fein Werk darauf nochmals zurück, um Aenderungen und Verbefferungen anzubringen, aber diefe konnten fich nur auf Einzelheiten beziehen, fodafs das Ganze im Wefentlichen unverändert blieb. Nachdem er noch ein ganzes Jahr daran gearbeitet hatte, ftellte er es abermals aus, aber der alte Tadel regte fich wieder, und Neid und Cabale brachten es dahin, dafs das Werk nicht in Mofaik ausgeführt wurde. Es kam in die Karthaufe (Sta. Maria degli Angeli), wo es fich noch befindet.

Raphael Mengs, Batoni's Nebenbuhler, aber ihm doch in Freundschaft gewogen, starb 1779. Batoni, obgleich älter, überlebte ihn, doch brachten ihm die folgenden Jahre viel Kummer, indem die Gegner seiner Kunstrichtung sich immer machtiger erhoben. Auch traf ihn das Unglück, das Augenlicht zu verlieren. Im Herbst des Jahres 1786 rührte den achtundsiebzigjährigen Greis ein leichter Schlag und im Februar des folgenden Jahres ereilte ihn der Tod.

Sein Selbstbildniss befindet sich in den Uffizien zu Florenz; es liegt der Illustration an der Spitze dieses Kapitels zu Grunde.

Batoni's persönlicher Charakter wird sehr gerühmt; er war fromm, liebenswürdig, zuvorkommend, Feind alles Prunkes. Weder sein österreichisches Adelsdiplom noch die Ernennung zum römischen Ritter von Seite des Papstes machten ihn stolz, er lebte mit ganzer Seele seiner Kunst. Noch in seinem Sterbejahre hat Onofrio Boni eine begeisterte Lobschrift auf ihn veröffentlicht, in der er ihn mit Mengs vergleicht und mehr geistreich als zutreffend sagt: »Mengs war mehr ein Maler der Philosophie, Batoni ein Maler der Natur. Dieser besass einen angebornen Geschmack, den er in der Kunst walten liess, ohne es sich merken zu lassen, jener kam zu demselben Ziele auf dem Wege der Reflexion und des Studiums; diesem fielen die Gaben der Grazien wie dem Apelles zu, jenen berührten, wie einen Protogenes, die höchsten Aufgaben der Kunst.« Mariette nennt Batoni einen der besten Maler Italiens und seinen Pinsel verführerisch; Lanzi, Fiorillo und auch Goethe spenden ihm viel Lob, aber die objectiver urtheilende Nachwelt hat diese Ansichten umgeworfen und das Lob auf ein bescheidenes Mass zurückgeführt.

Reiche Compositionen, figurenreiche Gruppirungen wird man vergebens bei Batoni in seinen guten Bildern suchen; wo er ausnahmsweise, wie im »Zauberer Simon« sich darin versuchte, da kam er auf Abwege. In Einzelfiguren, kleinen Gruppen und besonders in der Darstellung graziöser weiblicher Charaktere leistet er dagegen Lobenswerthes. Durch Winckelmann wurde er auf die Antike, durch eigene Neigung auf Raffael hingewiesen; mit Beiden beschäftigte er sich anhaltend, höher noch als beide aber schätzte er die lebendige Natur; ein schönes lebendes Modell liess ihn nur zu leicht Antike und Raffael vergessen. Er stand so zu sagen immer auf dem Scheidewege; er fühlte und anerkannte die hohe Schönheit und Grösse des Alterthums, und doch muthete ihn der Reiz der lebendigen Natur unwiderstehlich an. Er kämpft zwischen beiden Polen, aber sein Streben Antike und Natur zu einem Ganzen zu verschmelzen, ist bei ihm ein unbewusstes; zum vollen Bewusstsein sollte, was er erstrebte, erst durch Carstens gelangen.

Namhafte Kupferstecher haben seine besten Werke durch den Grabstichel verewigt. Einzelne Stecher haben wir bereits genannt. Unter den Besseren seien noch hervorgehoben: Bause, Camerata, Schulze und Pichler, welche die Dresdener »Magdalena«, letzterer in Schabkunst, gestochen haben. J. Walker schabte »die h. Familie« in der Eremitage, Blanchard stach eine Madonna der Galerie Aguado, von Wille stammt der Tod des Marc Anton und von G. Mark »Cleopatra, die dem Antonius Cäsar's Büste zeigt«, als Gegenstück zum Vorigen. Langer stach das Bild im Belvedere, »Rückkehr des verlorenen Sohnes«, und Dellarocca zwei Blätter mit Scenen aus dem Leben der hh. Ambrosius und Carl Borromaeus.

